This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

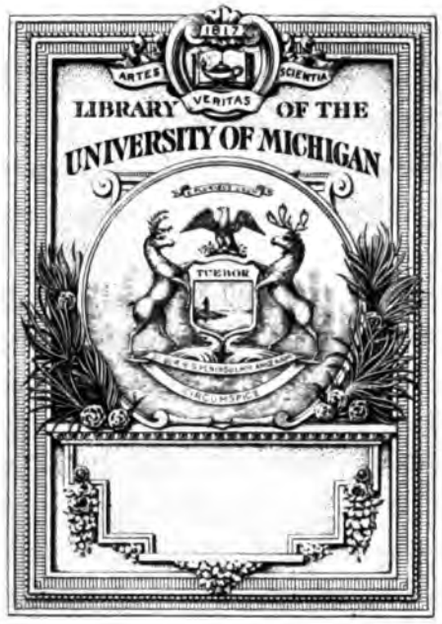
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

B 1,349,234


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

GIVSEPPE CVLTRERA

SAGGI

SVLL' ARTE ELLENISTICA E GRECO - ROMANA

I.

La Corrente Asiana

ROMA
CASA LIBRARIA EDITRICE
ERMANNO LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
1907

ARTE ELLENISTICA
E GRECO-ROMANA
I.

GIVSEPPE CULTRERA

SAGGI

SVLL' ARTE ELLENISTICA E GRECO - ROMANA

I.

La Corrente Asiana

ROMA
CASA LIBRARIA EDITRICE
ERMANNO LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
—
1907

Terranova di Sicilia — Tipografia A. Recca ved. Scrodato (1907).

Archaeology
Library
10-8-29
20092

AVVERTENZA

Il presente scritto, fu presentato nel giugno del 1903 al Consiglio direttivo della Scuola Italiana di Archeologia *come dissertazione di rito per la promozione dal 2° al 3° anno del corso regolamentare.*

Nelle linee generali già conteneva sin d' allora quanto contiene adesso; non solo, ma prescindendo dalle necessarie aggiunte e modificazioni, nei limiti del possibile ho voluto mantenere l' andamento generale originario, malgrado fosse trascorso parecchio tempo prima che mi inducessi a riprenderlo per farne oggetto di pubblicazione.

La stampa non ha proceduto nelle condizioni più favorevoli che si potessero desiderare: necessità imprescindibile di comporre a poche pagine per volta e distanza del luogo della tipografia da Roma sono state causa di eccessiva lentezza, alla quale pur troppo — ma inevitabilmente — ha fatto riscontro altrettanta fretta da parte mia nel rivedere e correggere le bozze.

Anche la pretenziosa veste tipografica — sia rispetto al corpo del carattere, sia rispetto alla carta — è dipesa da circostanze dalla mia volontà indipendenti.

Roma, febbraio 1907.

GIUSEPPE CULTRERA

SOMMARIO

INTRODUZIONE. — Origine del lavoro sulla corrente artistica asiana e opportunità di estendere lo studio anche alla corrente neo-attica e a quella alessandrina (p. XIII-XVII). — La notizia di Plinio sul decadimento dell'arte verso il principio del terzo secolo a. C. L'attività delle scuole asiane ignota agli scrittori di cose d'arte della Grecia europea (p. XVII-XX). — La rifioritura artistica nella Grecia europea tra la metà del secondo secolo a. C. e il finire del primo (p. XX-XXI). — L'indirizzo neo-attico viene in Italia dalla Grecia e non da Pergamo (p. XXI-XXV). — La vera fioritura classica nell'Asia Minore non può essere contemporanea allo svolgersi dell'arte realistica. Essa è forse di importazione romana (p. XXV-XXVII). — La scuola di Pasitele e sua posizione rispetto alla corrente neo-attica. Concetto inesatto del Neo-Atticismo ed errore nel considerare la produzione artistica neo-attica alla stregua dei prodotti dell'arte industriale. Anche l'arte neo-attica ha avuto il suo periodo di movimento ascensionale (p. XXVII-XXX). — I rilievi così detti neo-attici riflettono anche il filone asiano (p. XXX-XXXI). — L'arte alessandrina. Necessità di limitare le indagini al materiale del luogo e a quanto con l'Egitto mostra rapporti sicuri (p. XXXII-XXXIII). — Carattere classicistico della scultura alessandrina (p. XXXIII-XXXIV). — Grande sviluppo dell'arte decorativa in Alessandria (p. XXXV-XXXVI). — L'arte arcaistica ha il suo maggiore sviluppo nell'epoca imperiale (p. XXXVI-XL). — Probabile origine alessandrina dell'arte arcaistica (p. XL-XLII). — Gli altri argomenti da trattare per uno studio completo dell'arte ellenistica e greco-romana: le arti minori (vasi aretini, fregi Campana, vasellame in metallo, glittica, ecc.); i rilievi dei sarcofagi; le pitture murali a composizioni figurate (p. XLII-XLVIII).

CAPITOLO I. — In qual paese del mondo ellenistico nacque il rilievo pittorico? Osservazioni e conclusioni dello Schreiber a proposito dei rilievi Grimani (p. 1-4). — Supposta dipendenza del rilievo pittorico dal sistema tettonico della incrostazione e Alessandria supposto centro di questo siste-

ma (p. 4 - 5). — Concorde opinione del Mau. Suo concetto sulla unicità di origine dei quattro stili della pittura decorativa e sul loro sviluppo intermittente (p. 5 - 10). — Il sistema della incrostazione non è originario dell'Egitto. Suo antico uso nelle regioni interne dell'Asia. Tracce dello stesso sistema sulle coste dell'Asia Minore nell'età ellenistica (p. 10 - 12) — Origine asiana del primo stile della pittura decorativa (p. 12 - 13). — Il secondo stile si riannoda al primo, ma rivela il sopravvenire di elementi egizi. Non si tratta della interruzione e della riapparizione in una fase più evoluta di una stessa corrente artistica, ma della sovrapposizione di una corrente nuova sull'antica (p. 13 - 16). — Dal secondo stile al quarto la pittura decorativa presenta continuità ininterrotta di sviluppo (p. 17). — Concordanza dello sviluppo delle pitture murali con quanto riferisce Vitruvio (p. 17 - 19). — Il paesaggio e Ludio (p. 19 - 21).

Capitolo II. — Frequenza di rappresentazioni relative a scene di culto campestre nei rilievi pittorici. Elenco dei più noti tra questi rilievi (p. 23 - 37). — Lo Schreiber si appoggia su tali rappresentazioni per confermarsi nella sua idea che siano di origine alessandrina (p. 37). — Il culto degli alberi, dei pilastri, ecc. non è esclusivo dei popoli semitici. Nel mondo ellenico si incontra dall'età micenea all'epoca classica ed è comune anche in Italia (p. 37 - 45). — Ugualmente comune, nel mondo greco e italico, è l'uso delle ghirlande e dei serti. La *ghirlandomania* alessandrina non costituisce un argomento per attribuire ad Alessandria i rilievi pittorici (p. 45 - 52). — Fatti che depongono contro tale supposta origine (p. 53-55).

Capitolo III. — Rappresentazioni di soggetti tratti dalla vita reale, specie dai ceti umili. Differenza tra concetto generico di poesia alessandrina e concetto specifico di arte alessandrina (p. 57 - 58). — Elenco dei più noti rilievi pittorici con rappresentazioni di questo genere (p. 58 - 50). — Rapppresentazioni analoghe nella statuaria (p. 60 - 61). — La statua della vecchia ubbriaca (p. 61-62). — Elenco di altre figure maschili (p. 62-66). — Il suolo alessandrino non ha dato monumenti di importanza relativi a soggetti realistici (p. 67 - 68). — Invece parecchie delle opere con soggetti realistici trovano riscontro in monumenti dell'Asia Minore (p. 68-69). — Il rilievo di Tralles. Il gruppo dell'" Ecorcheur rustique „ del Museo Nazionale di Napoli e la donna attizzante il fuoco nel piccolo fregio dell'ara di Pergamo. La " Vecchia retrocedente „ del Museo Capitolino e il gruppo dei Niobidi (p. 68 - 72). — Ancora la statua della vecchia ubbriaca (p.

72 - 73). — I soggetti inspirati dalla vita dei fanciulli e dei bambini (p. 74). — Boeto di Calcedonia (p. 74). — Opere rappresentanti soggetti infantili (p. 74 - 77). — Rappresentazioni di Eracle bambino strozzante i serpenti. Loro affinità con il gruppo del Laocoonte (p. 77 - 79). — Il gruppo della leonessa con gli Amorini di Arcesilao (p. 79 - 81).

Capitolo IV. — Figure di Satiri di tipo rustico nei rilievi pittorici (p. 83). — Il gruppo di Dioniso che si appoggia a un Satiro (p. 83). — Il Fauno Barberini (p. 83 - 85). — Il Satiro di Pergamo (p. 85 - 86). — Affinità con i tipi dei barbari (Persiani, Sciti, Galli). Nei tipi reali di queste razze esotiche bisogna cercare la fonte di inspirazione e nell'arte asiana la creazione del nuovo tipo satiresco (p. 86 - 87). — Il gruppo di due Satiri in lotta con un Gigante, del Palazzo dei Conservatori. Ancora il Fauno Barberini e sua affinità con l'Arrotino della Tribuna (p. 87 - 89). — Il particolare del riso nei Satiri di tipo rustico e i due Satiri in rosso antico della Villa Adriana. Sembra un fenomeno nuovo prodotto dalla reazione contro l'esagerazione del *pathos* dell'arte asiana (p. 89-93). — La presenza dei Satiri di tipo rustico nei rilievi pittorici depone in favore dell'origine asiana anche di questi (p. 93 - 95). — Ancora il Satiro di Pergamo e sua particolare affinità con alcuni tipi di Pan e di Priapo (p. 95 - 97).

Capitolo V. — Il rilievo di Prometeo nel Museo delle Terme e il gruppo di Berlino (p. 99 - 102). — I rilievi pittoreschi in rapporto ai gruppi statuari pittoreschi e conseguenze circa l'origine dei rilievi stessi. Sicura appartenenza di alcuni di questi gruppi all'arte asiana (p. 102 - 105). — Composizioni affini. Il " Mercure tuant Argus „ nel parco di Versailles (p. 105 - 107). — Il gruppo di Eracle e Anteo nel Palazzo Pitti e composizioni affini. Il gruppo di Eracle in lotta con un Gigante in Wilton-House e la nota sua affinità con una scena della Gigantomachia pergamena. Il rilievo del Tripode nel Vaticano (p. 107 - 111). — Il gruppo dei Niobidi (p. 111 - 116) — I gruppi pittoreschi della statuaria dipendono da composizioni in pittura? (p. 116 - 118). — La statua di Arianna al Vaticano. Probabile appartenenza originaria a un gruppo pittoresco della cerchia asiana (p. 118 - 122). — Ancora il gruppo dei Niobidi e sua appartenenza all'epoca ellenistica e all'arte dell'Asia Minore (p. 122 - 126). — Il rilievo di Polifemo nella Gliptoteca di Monaco e le opere statuarie di soggetto analogo (p. 126 - 127). — L'Ercole Farnese. Sua affinità con il torso di un Satiro negli Uffizi. L'Ercole Farnese è un tipo antico, ma la sua ipertrofia

muscolare è dovuta agli artisti dell'Asia (p. 127 - 129). — Ancora il gruppo di Polifemo (p. 129 - 131). — Il rilievo di Polifemo con la lira ed Eros in Villa Albani (p. 131 - 133). — L'Ilioneo di Monaco e l'Efebo di Subiaco. Affinità con le figure dei Niobidi (p. 133 - 134). Affinità con i Lottatori della Tribuna (p. 134 - 135). Affinità con il tipo dell'Afrodite al bagno. Doidalses (p. 135 - 136). — Due statue muliebri rinvenute a Magnesia e il tipo delle *anapauomenai* (p. 136 - 138). — L'Ermafrodito tipo Borghese e l'Ermafrodito di Pergamo nel Museo di Berlino (p. 138-140).-- Il gruppo di Nettuno e Tetide, Achille e le Nereidi al Circo Flaminio e il fregio di Monaco (p. 140 - 142). — Il fregio di Monaco e i rilievi analoghi dei sarcofagi dipendono dal gruppo del Circo Flaminio. Questo gruppo non era opera di Scopa, bensì ellenistica dell'Asia Minore (p. 142-145). — Figure statuarie di Nereidi, Tritoni e Centauri marini dipendenti dallo stesso gruppo (p. 145 - 147). — Il Centauro marino che ha rapito una Ninfa nella Sala degli Animali al Vaticano. Rapporti con i " Centauri Nymphas gerentes „ di Arcesilao. Il rilievo detto di Nesso che rapisce Deianira nel British Museum. Arcesilao influenzato dall'indirizzo artistico asiano (p. 148 - 149).

CAPITOLO VI. — L'elemento paesistico nelle composizioni pittoriche (p. 151). — La statua di Paride seduto su di una roccia nella Galleria delle Statue al Vaticano e sua appartenenza a un gruppo pittoresco. Le composizioni affini in rilievo con il giudizio di Paride (p. 152 - 153). — Il rilievo frammentario con Satiri e Ninfe del British Museum (p. 154-156).— Frammento di rilievo nel Museo Civico di Verona (p. 156). — Altre composizioni affini nella statuaria (p. 156 - 157). — Frammenti di due statue rappresentanti Satiri seduti su rocce nel British Museum. Due statue da Magnesia e due altre da Priene. Statuetta di Eracle da Smirne (p. 157 - 158). — La stessa maniera di composizione nel piccolo fregio dell'Ara di Pergamo (p. 158 - 161). — Schema fondamentale di queste composizioni. Il gruppo del Toro Farnese, un gruppo frammentario del Museo di Mantova, un altro della Galleria Borghese e il gruppo dei Niobidi (p. 161 - 162). — Il motivo della figura muliebre seduta su di un masso. Vari rilievi rappresentanti questo tipo (p. 162-164). — I rilievi dei " Tre Elementi „ di Cartagine e dell'Ara Pacis (p. 164 - 165). — Le Ninfe del Palatino, le così dette Arianne di Dresda e Giustiniani, la Musa di Minturnae (p. 166-167).— Il gruppo di Marsia (p. 168 - 169). — Rilievi con composizioni paesistiche di soggetto erotico (p. 170 - 171). Composizioni affini nella statuaria (p. 171-

173). — Il gruppo di Pan e Dafni (o Pan e Olimpo) e i gruppi ricordati da Plinio come esistenti nei " saepta „ (p. 173 - 174).

Capitolo VII. — La cronologia dei rilievi pittorici. Nelle opere dell'Asia Minore bisogna cercare i capisaldi per istabilire una cronologia relativa (p. 176 - 178). — La base del Toro Farnese (p. 178). — I rilievi Grimani. Con essi si scende a un periodo vicino al principio dell'età imperiale (p. 178 - 180). — È da accettarsi l'opinione del Wickhoff che siano lavori di artisti greci, ma eseguiti a Roma (p. 180). — Anteriorità dei rilievi Grimani rispetto alla statua di Augusto di Prima Porta e all'Ara Pacis (p. 180 - 181). — Irrazionale distinzione dei rilievi pittorici in " Kabinetsreliefs „ e in " Prachtreliefs „, secondo lo Schreiber (p. 181-182). — Necessaria circospezione nel parlare di copie. I rilievi di S. Agnese nel Palazzo Spada. I rilievi Spada non sono copie, ma compilazioni. L'elemento classico nei rilievi Spada (p. 183-188). — Altri esempi: il rilievo della così detta Amaltea nel Museo Lateranense (p. 188-190), il rilievo di Asclepio fanciullo ritrovato da Autolao, pure nel Museo Lateranense (p. 190), i rilievi di Endimione e di Perseo e Andromeda nel Museo Capitolino (p. 190-191), il Giudizio di Paride Boncompagni-Ludovisi (p. 192-193), i rilievi di Icario (p. 193-194), il puteale della Regina Cristina (p. 194 - 196). — Esattezza dell'opinione del Wickhoff che i rilievi Spada (e affini) abbiano avuto origine a Roma (p. 196). — Reazione determinatasi in Alessandria contro il *barocco*, secondo il Wickhoff, e origine dell'*Alexandrian « Empire style »*. I rilievi Spada esempi di questo stile ed esempi dei prodotti dell'arte greca al suo primo apparire nella Roma di Pompeo e di Cesare (p. 196 - 198). — Persistenza del *barocco*, sempre secondo il Wickhoff, nei paesi di provincia. I frontoni di Luni e il sepolcro dei Giulî a Saint Rémy (p. 198-199).— Nessuna reazione contro il *barocco*, ma semplice infiltrazione della nuova corrente neo - attica nelle composizioni di carattere asiano (p. 199 - 201).— L'incrocio e la contaminazione avvengono in Italia. La statua di Augusto di Prima Porta, l'Ara Pacis, l'ara di Ostia, il fregio del tempio di Minerva al Foro di Nerva (p. 101 - 102). — Il rilievo Campana con la strage dei Niobidi e la scultura in avorio del tempio di Apollo Palatino (p. 203-204).

Capitolo VIII. — L'apparizione degli sfondi con scenari architettonici accanto all'apparizione delle figure di tipo classico (p. 205-208). — Parziale conferma della teoria del Philippi. Il maggiore sviluppo dell'ele-

mento architettonico appartiene all' epoca romana (208-209). — L'elemento architettonico nelle opere ellenistiche e il fregio di Telefo nell'ara di Pergamo (p. 209-211). — Il rilievo con il contadino e la vacca alla fontana della Sala degli Animali e il rilievo Grimani con la pecora (p. 211-212). — La decorazione a puntini incavati (p. 213-214). — Sua frequenza in opere romane (p. 214-215). — La decorazione a puntini nuovo argomento contro l'origine alessandrina dei rilievi pittorici (p. 216). — Il rilievo della " Sacra conversazione „ nel Palazzo dei Conservatori (p. 216-218). — Il rilievo con scena comica del Museo Nazionale di Napoli e quello del poeta nel Museo Lateranense (p. 218-219). — La figura muliebre nel rilievo lateranense e i tipi contemporanei delle Muse (p. 219-220). — L'Apoteosi di Omero e le congetture del Watzinger. L'Apoteosi di Omero compilazione dell'epoca romana (p. 220-226). — I rilievi di Monaco con il contadino che va al mercato, del Palazzo dei Conservatori con il peribolo di un tempio, del Museo Capitolino con l'« Ingresso nel porto » (p. 226-227). — Torna in campo la questione del paesaggio. Lo sviluppo del paesaggio appartiene all'epoca romana (p. 227-228). — La maniera paesistica della pittura nei rilievi in marmo (p. 228-230). — Gli elementi egizi nel paesaggio romano. Il Mosaico di Palestrina e le pitture dell'Esquilino (p. 231-234).

INTRODUZIONE.

L'idea di intraprendere uno studio particolareggiato sulla storia dell'arte nel periodo ellenistico e nel successivo greco-romano e di esporre i risultati delle questioni, che principalmente mi son proposto di trattare, in alcuni *saggi* che spero di venire di mano in mano pubblicando, non mi è venuta tutta di getto: primieramente avevo l'intenzione di studiare il paesaggio nelle pitture murali di Roma e della Campania; ma entrare *ex abrupto* in materia, senza prender le mosse dai rilievi pittorici, significava rinunziare alla base naturale del lavoro, tanto più, in quanto che — a ragione o a torto — i rilievi pittorici sono generalmente riferiti all'età ellenistica; onde la necessità di occuparmi in via preliminare di quella classe di rilievi e di prendere nella dovuta considerazione gli studi già fat-

ti in proposito. Ben tosto però son venuto a trovarmi in disaccordo con le teorie alessandrinistiche di Teodoro Schreiber; tanto che non ho esitato a convincermi della opportunità di riprendere in esame la questione del rilievo pittorico-paesistico; e stante la ricchezza del materiale e l'importanza dell'argomento, ho visto che non era più il caso di farne oggetto di un capitolo preliminare, ma che era assai più ovvio trattare l'argomento in un lavoro a sè, che avesse tutta la estensione e tutto lo sviluppo necessario possibile, senza la tirannia di alcuna delimitazione prestabilita. E così è avvenuto il primo spostamento, anzi il primo cambiamento di programma.

Di fronte alle vedute alessandrinistiche dello Schreiber, io propendevo — diciamo così — per l'orientamento asiano. Uno studio, per altro, fatto con lo scopo di discutere e ribattere quelle vedute non veniva a costituire una novità in via assoluta, dopo specialmente il geniale scritto del Wickhoff sull'arte romana; mentre poi, rispetto a certi particolari prodotti artistici, non era mancato chi pure per l'Asia Minore manifestasse la sua propensione (1), come altri ancora aveva sol-

1) Il Rizzo, pure riconoscendo come giusta, in massima, la teoria dello Schreiber (" *Forme fittili agrigentine* ", in *Röm. Mittheil.*, XII, 1897, p. 291), aveva per altro mostrato di non poterlo seguire nell'idea che la tecnica e lo stile dei vasi fittili a rilievo di età ellenistica derivassero interamente dalla toreutica alessandrina, e aveva pensato a relazioni con le

levato seri e gravi dubbi circa la portata dell' influenza alessandrina sull' arte di Roma, insistendo sulla maggiore probabilità per un influsso asiano (1).

Ma importava, comunque, di affrontare la questione da un punto di vista più ampio e comprensivo, di sviscerarla ben bene e di addurre la maggior copia possibile di argomenti che valessero a provare in modo il più che possibile definitivo come la patria dell' arte pittorica e paesistica sia stata l' Asia Minore, e la tendenza alla pittoricità un fenomeno che, se non ha proceduto di pari passo, è stato però una conseguenza naturale della tendenza al verismo.

Seguendo in questo assunto un metodo stretta-

scuole plastiche dell'Asia Minore e particolarmente con l'arte di Rodi (scritto cit., p. 298).

1) Dragendorff, " *Die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst* „, in *Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 103, 1898, p. 106 segg.; E. Courbaud, " *Le bas-relief romain à représentations historiques* „ (citato appresso), p. 310-344. Allora molto recente e non pur venuto a mia conoscenza era lo studio di A. Conze (" *Die Kleinfunde aus Pergamon* „, in *Philol.-histor. Abhandlungen der k. preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1902, p. 1 segg.); lo scritto dello Wace (" *Apollo seated on the omphalos* „, in *The Annual of the British School at Athens*, IX, 1902-1903, p. 211 segg.), il comunicato di S. Reinach alla Académie des Inscriptions et Belles Lettres (*Comptes rendus des séances de l'année 1904*, p. 46; cfr. P. Perdrizet, in *Revue archéologique*, 1906, I, p. 230), lo scritto dello Pfuhl (" *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs*, in *Jahrbuch des Kaiserl. deutschen archaeologischen Instituts*, XX, 1905, p. 47 segg., p. 123 segg.) son venuti dopo.

mente analitico, mi son valso sopra tutto del sistema di studiare di volta in volta le opere in rilievo in rapporto ad altre opere affini nel campo della statuaria. Ora, per via di confronti e di ravvicinamenti e di piccole digressioni — talvolta anche non piccole — mi è avvenuto, senza volerlo, di raccogliere una considerevole quantità di materiale disperso e disorganizzato e di tracciarne un primo abbozzo di classificazione e di organizzazione; chè non pretendo davvero di aver dato a questo materiale un assetto definitivo, mirante a delineare una vera storia sistematica ed euritmica dell'arte asiana (propriamente della scultura).

Non senza ragione ho voluto esporre la genesi di questo primo saggio; perchè, a malgrado del largo posto fatto successivamente alla statuaria, non v' ha dubbio che la parte di gran lunga preponderante, nell' insieme della trattazione, è rimasta al rilievo, e la disposizione stessa della materia risulta in tutti i modi orientata secondo il punto di vista del rilievo. Il lettore, che altrimenti non saprebbe spiegarsi il perchè di una ingiustificata predilezione per questo ramo della plastica di fronte all' altro, ora saprà che trattasi in gran parte di un peccato di origine, come saprà che pure si tratta dello stesso peccato, se noterà che mi son lasciato un po' troppo vincere la

mano dalla preoccupazione di ribattere punto per punto le principali argomentazioni dello Schreiber, anche le meno consistenti.

*
* *

Ma che è avvenuto nel frattempo nella Grecia europea? E che si è fatto nella capitale dei Tolemei, se la ricostruzione dell' arte alessandrina, quale l' ha ideata lo Schreiber, viene a crollare?

Nulla di più naturale e spontaneo che domande siffatte; onde l' idea di completare e colorire anche gli altri due reparti del triplice quadro, in cui può considerarsi come compresa tutta l'attività artistica del mondo ellenistico; di determinare, accanto all'asiano, la portata e il carattere dei due filoni greco - continentale ed alessandrino, e di rintracciarli e seguirli ugualmente attraverso la produzione del periodo romano.

*
* *

Intorno alle condizioni dell' arte nella Grecia europea durante l' età ellenistica, una questione che bisognerà ancora chiarire è quella relativa alla notizia di Plinio sul decadimento avveratosi verso il principio del terzo secolo a. C. e la sus-

seguente rinascenza verso la metà del secondo (1).

Come mai Plinio può parlare di un decadimento dell'arte greca proprio nel tempo in cui fioriva l'arte asiana, e quando egli stesso (2) ci parla di opere e di artisti che vanno compresi in quella cerchia?

E la 156ª Olimpiade, segnalata come il momento in cui sarebbe cominciata la rinascenza, deve intendersi come una data convenzionale, scelta a occhio e croce per indicare il momento in cui l'arte greca penetrò a Roma (3), oppure risponde alla realtà dei fatti (4)?

---

1) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 52. Tale arresto di produttività artistica, segnalata da Plinio, corrisponde a quanto si osserva pure in Pausania; fatto, questo, già messo in rilievo dal Loewy (" *Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte* „. *Abhandlungen der archaeologisch-epigraphischen Seminares der Universität Wien*, IV, 1883, p. 13; cfr. p. 9, p. 76, n. 1, p. 98).

Guardando al numero degli artisti ricordati nelle iscrizioni, si osserva presso a poco la stessa corrispondenza: ben pochi quelli che — nella Grecia europea — il Loewy ha creduto di poter riferire al periodo di tempo che comprende il terzo secolo a. C. e la prima metà del secondo (" *Inschriften griech. Bildhauer* „, n. 143-153ᵇ), di fronte a quelli che, nello stesso periodo, figurano complessivamente come appartenenti al " gruppo pergameno „ (op. cit., n. 154-158), al " gruppo rodio „ (n. 159-205) e al " gruppo delio „ (n. 206-219), volendosi includere anche questo gruppo nella sfera artistica dell'Oriente.

2) Cfr. Loewy, " *Unters. zur griech. Künstlergeschichte* „, p. 17 segg.

3) Brunn, " *Geschichte der griech. Künstler* „, I, 504. Cfr. E. Sellers, " *The elder Pliny's chapters* „, (*Introd.*), p. XXI seg.

4) Lo stesso Loewy, dopo rilevata la detta rispondenza tra le due fonti, accenna alla questione, " ob die vorhandene Lücke der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung zufällig ist oder einem thatsächlichen Verhältnis entspricht „ (oper. cit., p. 14).

Ora, evidentemente, il contrasto della attestazione di Plinio con quanto sappiamo della fioritura artistica asiana e anche la sua contraddizione con se medesimo possono recare imbarazzo a chi crede a una *koiné* artistica durante l'Ellenismo; ma chi a quella *koiné* non crede, non potrá mai restarne perplesso; di fatti, poichè — allo stato attuale delle nostre conoscenze — sembra assai probabile che le varie informazioni, che Plinio ci riferisce intorno ad artisti e ad opere d'arte dell'Asia Minore (1), risalgano a C. Licinio Muciano (2), a una fonte cioè completamente diversa da quelle, a cui rispettivamente risalgono le informazioni relative alla storia dell'arte al di fuori della cerchia asiana; e sembra ugualmente probabile che l'attività delle scuole asiane non sia stata familiare a scrittori di cose d'arte che ne stessero lontani e con quelle scuole non avessero relazioni dirette (3), e quindi che le scuole

1) Veggasi Loewy, oper. cit., p. 41 segg.

2) Leop. Brunn, " *De C. Licinio Muciano* „ (Dissert.), Leipzig, 1870. Cfr. Furtwängler, " *Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste* „, in IX. *Supplementband der Jahrbücher für klass. Philologie*, 1877, p. 52 segg.; Oehmichen, " *Plinianische Studien zur geographischen und kunsthistorischen Literatur* „, Erlangen, 1880, p. 141 segg.; E. Sellers, " *Elder Pliny's chapters* „, p. LXXXV segg.

3) Loewy, oper. cit,, p. 20 e p. 45 seg. Cfr. E. Sellers, op. cit. (*Introd.*), p. LXXXV. Secondo la Sellers, " we must except, of course, the traditions derived from Duris concerning the islands-schools of the Aegean „ (l. cit., nota 5). Con la stessa Sellers inclino a credere che Pasitele, per quan-

asiane, rispetto alle altre regioni del mondo greco, siano rimaste in uno stato di quasi isolamento; nulla ci autorizza ad escludere che una decadenza dell' arte nella Grecia europea si sia realmente avverata (1), e a non ammettere una rinascenza dell' arte attica — chiamamola così — proprio in quel torno di tempo che le fonti letterarie ci segnalano. Certo è che dalle fonti letterarie, dalle fonti epigrafiche e dagli avanzi monumentali risulta che, tra la metà del secondo secolo a. C. e il finire del primo, la Grecia eu-

to abbia scritto " quinque volumina nobilium operum in toto orbe „ (Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 80) — e per quanto non si possa escludere che dal lato pratico abbia in qualche modo subito l' influsso della corrente asiana —, non abbia però compreso nei suoi *volumina* le opere dell' Asia Minore, per il fatto che non erano comprese neppure nelle fonti da lui adoperate per la sua compilazione; infatti, in caso diverso, sarebbe assolutamente inesplicabile la mancanza di notizie concernenti opere asiane, che attraverso Plinio e, risalendo in su, attraverso Varrone, facessero capo a Pasitele. Del resto, non sono soltanto le coste dell'Asia, che sembra fossero escluse: " Für die Summe der Namen bei Plinius, für deren Ursprung Pausanias kennzeichnend ist, braucht die Peripherie nicht überschritten zu werden, in der sich dessen Periegese von Griechenland bewegt; dieselbe schliesst aber die nördlichen Landschaften, wie Thessalien und Akarnanien, völlig aus „. (Loewy, oper. cit., p. 40). E il Loewy qui ricorda il caso caratteristico del focese Telefane, artista generalmente ignoto, " quoniam in Thessalia habitaverit et ibi opera eius latuerint „ (Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 68).

1) Nè a smentire la tradizione letteraria intorno al decadimento generale dell'arte potrebbe bastare l'attività di un qualche artista isolato; attività che avrà potuto prolungarsi per qualche decennio oltre quel determinato limite di tempo, come sarebbe nel caso di Polyeuktos, autore della statua di Demostene. Nessuno penserebbe a un taglio netto fra un'epoca di fioritura artistica e un'altra successiva di decadenza.

ropea, con Atene alla testa, di attività artistica non difettava; e pare che in questa attività si seguisse l' indirizzo classico.

Qui sorge una questione: l' Hauser, ricercando l'origine del Neo-Atticismo di Roma — fondandosi sugli studi del Brzoska (1) e del Robert (2) — viene alla conclusione che l'indirizzo accademico sia passato a Roma, non già dalla Grecia, ma da Pergamo (3), ove si sa come si raccogliessero e si copiassero opere antiche dell'arte classica (4).

1) J. Brzoska, " *De canone decem oratorum Atticorum quaestiones* „, Breslau, 1883. (Pubblicazione esaurita e non facilmente reperibile).

2) Robert, " *Archaeologische Märchen: II. Die Kunsturteile des Plinius* „ (*Philol. Untersuchungen*, X, 1886), p. 47 segg.

3) " Die kunsthistorischen Kenntnisse, welche dieser Richtung den Weg bahnten, kamen den Römern nicht aus Athen, sondern aus Pergamon „. (" *Neu-att. Reliefs* „, p. 180). E più recentemente ancora (*Arch. Anzeiger*, 1898, p. 199 seg.), a proposito del rilievo di Costantinopoli (*Ant. Denkmäler*, II, tav. 35), ha espresso il suo compiacimento che quella sua opinione abbia ricevuto un' ulteriore conferma. Cfr. S. Reinach, " *Le bas-relief découvert en Mysie* „, in *Revue des études grecques*, XIII, 1900, p. 14; G. E. Rizzo, " *Di alcuni rilievi neo-attici trovati nel Foro Romano* „, in *Bull. arch. comun.*, XXIX, 1901, p. 240; Perdrizet, art. cit.— " *Sur deux reliefs grecs de l'Asie Mineure* „ — in *Revue arch.*, 1906, I, p. 231; e lo stesso Hauser presso Brunn-Bruckmann, " *Denkmäler* „, testo al n. 593, p. 6, nota 1, e p. 8 seg.

4) Loewy, " *Unters. zur grieck. Künstlergeschichte* „, p. 41 e 44; Fränkel, *Altertümer von Pergamon*, VIII, 1 (" *Inschriften* „), n. 48-50, 135-142, cfr. p. XIX seg.; lo stesso, " *Gemälde-Forschung in Pergamon* „, in *Jahrb. d. Inst.*, VI, 1891, p. 49 segg.; Conze, " *Ueber eine Athenastatue aus Pergamon* „, in *Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wissensch.*, 1893, I, p. 217 seg.; G. Habich, " *Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks* „ (Berlin, 1896), p. 78 segg. (*Rückblick*) e p. 90 segg. (*Excurs II*); Furtwängler, " *Statuenkopieen im Altertum* „, in

Senza negare che a Pergamo questo si facesse (1)—

Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. (*philos.-philol. Classe*), XX, 1897, p. 538 segg.; Michaelis, *Röm. Mittheil.*, XIII, 1898, p. 272; Courbaud, " *Le bas-relief romain* „, p. 317; Amelung, " *Der Asklepios des Phyromachos zu Pergamon* „, in *Röm. Mittheil.*, XVIII, 1903, p. 16.

1) A questo proposito si vegga lo studio già ricordato dell'Amelung, " *Der Asklepios des Phyromachos zu Pergamon* „ (*Röm. Mittheil.*, XVIII, p. 1-16). È possibile che la statua colossale, a cui apparteneva la testa delle terme di Caracalla (Savignoni, *Notizie degli scavi*, 1901, p. 248 segg.; cfr. dello stesso, " *Di due teste scoperte nelle Terme Antoniniane* „, in *Röm. Mittheil.*, XVI, 1901, p. 372 segg., tav. XIV) e le statuette, raccolte dal Savignoni e dall'Amelung stesso, siano repliche dell' Asclepio di Phyromachos, esistente nel Nikephorion di Pergamo (Polibio, XXXII, 25; Diodoro, *Excerpt.*, XXXI, fragm. 46, ed. Bekker; cfr. Overbeck, " *Schriftquellen* „, 1998, 1999); ma, comunque, resta aperta la questione se quella statua sia realmente da attribuirsi al Phyromachos ricordato da Plinio tra i collaboratori nelle opere eseguite per conto dei re di Pergamo (" *Nat. Hist.* „, XXXIV, 84; attribuzione questa già proposta dal Loewy, " *Unters. zur griech. Künstlergeschichte* „, p. 19 seg.; cfr. p. 47, nota 40), oppure a un altro, una volta sapendosi che un artista di questo nome fioriva nella 121ª Olimpiade (Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 51; cfr. Brunn, " *Geschichte d. gr. Künstler* „, I, 443; Loewy, " *Unters. z. gr. Künstlerg.* „ p. 17, 109) e che un altro ancora (Brunn, " *Gesch. d. gr. Künstler* „, I, 249 seg.; Overbeck, " *Schriftquellen* „, 860; Amelung, scritto cit., p. 10) viveva verso la fine del quinto secolo a. C. Per escludere l'esistenza di un Phyromachos tra i collaboratori nelle opere dei re di Pergamo, mancano i motivi sufficienti. Pertanto la soluzione del Fränkel (" *Inschr. v. Pergamon* „, n. 132), il quale penserebbe a un solo Nikeratos, non sarebbe da respingersi, purchè venisse modificata nel senso che l'artista in parola si riferisse all'epoca, a cui lo porterebbe quella delle iscrizioni di Delo, ove egli risulta associato a Phyromachos, cioè intorno al principio del terzo secolo a. C. (secondo il Loewy, " *Inschr. griech. Bildhauer* „, n. 118) anzichè intorno all'anno 171 a. C. (Fränkel, op. cit., l. cit.; cfr. Homolle, " *De quelques signatures d'artistes* „, in *Monuments grecs*, VIII, 1879, p. 45 seg.). Taziano (" *Adv. Graecos* „, 53) — parlando di Nikeratos, figlio di Euktemon (cfr. Brunn, " *Gesch. d. gr. Künstler* „, I, 272; Overbeck, " *Schriftquellen* „, 917-920; Loeschcke, " *Ar-*

come nessuno nega l' influenza dell 'arte classica

chaeologische Miscellen „ Dorpat, 1880, p. 9 seg.) insieme ad altri artisti (cfr. O. Jahn, " *Ueber Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern* „, in *Abhandl. d. K. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.*, III, 1861, *Beilage* A, p. 753 segg.; Kalkmann, " *Tatians Nachrichten über Kunstwerke* „, in *Rhein. Museum*, XLII, 1887, p. 489 segg.), la maggior parte celebri e appartenenti all'epoca classica — si riferisce con ogni probabilità allo stesso ricordato da Plinio (" *Nat. Hist.* „, XXXIV; cfr. Loewy, " *Inschr. griech. Bildhauer* „, n. 118), come a uno dei soliti artisti compresi nelle solite periegesi, che non può essere appartenuto personalmente al ciclo pergameno nè per l'epoca nè per l'arte. È probabile altresì che lo stesso sia il Nikeratos menzionato presso Apiano (" *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* „, Ingolstadii, 1533, p. CCCCVII; cfr. K, Bursian, " *Die Antikensammlung Raimund Fuggers. Nebst einem Excurs über einige andere in der Schriftensammlung von Apianus und Amantius abgebildete Bildwerke* „, in *Sitzungsber. der bayer. Akad. der Wissensch.*, 1874, I, p. 152 segg.; Loewy, " *Unters. zur griech. Künstlergesch.* „, p. 19, e " *Inschr. griech. Bildhauer* „, n. 496; Fränkel, " *Inschr. von Pergamon* „, n. 132); e quanto poi al Nikeratos dell'epigramma di Delo (Homolle, *Monuments grecs*, VIII, 1879, p. 44 segg.; cfr. Loewy, " *Unters. zur griech. Künstlergesch.* „, p. 19, e " *Inschr. griech. Bildhauer* „, n. 147; Fränkel, " *Inschr. von Pergamon* „, n. 132), potrebbe essere, sì, un altro, ma non sarebbe strano supporre che si trattasse della dedica di un'opera o di un gruppo di opere più antiche. Certo con il riferimento dei due artisti alla fine dell' epoca classica si accorderebbe meglio la paleografia della più antica delle iscrizioni di Delo. D'altro canto non si potrebbe escludere a priori la possibilità che la statua di Asclepio fosse un'opera del Phyromachos del quinto secolo o una sua copia, dato che risulta ovvio nel quinto secolo un tipo di quel genere (Amelung, scritto cit., p. 10); e in tal caso forse meglio che una creazione del finire dell'età classica avrebbe figurato accanto alla copia della Parthenos di Fidia (Conze, " *Ueber eine Athenastatue aus Pergamos* „, in *Sitzungsber. der preuss. Akad. der Wissensch.*, 1898, I, p. 207 segg.; Ussing, " *Pergamos, seine Geschichte und Monumente* „, Berlin und Stuttgart, 1899, p. 73, fig. 8), all'altra figura di Athena (Conze, scritto cit., l. cit; Ussing, op. cit., tav. V, p. 75) e alla statua che il Winter (*Arch. Anzeiger*, 1894, p. 43 segg.) ha attribuito ad Alcamene. (Cfr. Amelung, scritto cit. p. 10).

sull'arte asiana —, anzi tutto la supposizione dell'Hauser non è necessaria: una volta che il classicismo rifioriva anche in Atene e l'attività di tutto un gruppo di artisti attici — giacchè non è a credersi che la famiglia, per esempio, di Polykles, Timokles, Timarchides e Dionysios (1) fosse isolata — si svolgeva a cavaliere tra la Grecia e l'Italia, che bisogno avremmo, per Roma, di pensare al tramite degli accademici di Pergamo? Se non che, riguardo al classicismo di Pergamo, e dell'Asia Minore in genere, c'è da fare qualche riserva. Un fatto notevole, sul quale avrò occasione di insistere in particolar modo in uno degli ultimi capitoli di questo scritto, è il seguente: l'arte asiana, la quale indubbiamente ha avuto una fisonomia particolare, che la distingue dall'arte classica e dalla classicistica, nel primo momento della sua penetrazione in Italia conserva intatta quella sua fisonomia originaria; ma di lì a poco avviene un cambiamento, per cui nella stessa corrente asiana si determina una tendenza al classicismo. Contrariamente a quanto si è pensato finora, io trovo la spiegazione del fenomeno nel contatto a cui è venuta a trovarsi la corrente asiana con una cor-

1) Cfr. Brunn, " *Gesch. der. griech. Künstler* „, I, 536 segg.; Loewy, " *Unters. zur griech. Künstlergesch.* „, e " *Inschr. griech. Bildhauer* „, n. 212; F. Muenzer, " *Künstlerinschriften aus Athen* „, in *Athen. Mittheil.*, XX, 1895, p. 216 segg.

rente di indirizzo classico; e tanto più sono indotto a ritenere quest'altra corrente come oriunda di un centro ben diverso e ben lontano dall'Asia Minore, in quanto che, se una rifioritura di classicismo si fosse manifestata su larga scala nell' Asia Minore contemporaneamente al fiorire dell'arte asiana vera e propria, non mi parrebbe possibile che non fosse avvenuta prima quella contaminazione che è avvenuta poi; anzi forse si può andare più in là e ritenere che in tal caso probabilmente non sarebbe stato possibile quello che nell'arte asiana suol chiamarsi il *barocco.*

Tutto ciò a priori; ma ci sono dei fatti che appoggiano questa tesi. Il Watzinger, che ha studiato le sculture di Magnesia (1), queste sculture ha distinto in due gruppi, l'uno comprendente le opere del periodo proto-ellenistico (2) — nel quale l'arte di Magnesia rivela, a mio parere, lo stesso indirizzo che è comune a tutta l' arte asia-

1) *Kön. Museen zu Berlin, Magnesia am Maeander* (Berlin, 1904). " *Die Bildwerke* „ (Watzinger), p. 173 - 228.

2) A questo periodo appartengono: il fregio dell' " Artemision „ (oper. cit., p. 184 seg.; cfr. J. Kohte, nella stessa opera, p. 84 segg., e tav. XII-XIV; cfr. ancora G. Habich, " *Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks* „, p. 31 segg.); il fregio della grande ara di Artemis Leukophryene (Watzinger, oper. cit., p. 175 - 182; cfr. tav. VI e VII; cfr. Kohte, p. 91 segg.); la statua di Zeus Sosipolis (Watzinger, op. cit., p. 182 seg.); e poi una serie di statue, quasi tutte muliebri (raccolte dal Watzinger, da p. 185 a p. 197).

na (1) —, e l' altro le opere del periodo elleni-

1) Faccio infatti le mie riserve quando il Watzinger (oper. cit., p. 183 seg.) — riconoscendo un'affinità tra la statua di Zeus Sosipolis, insieme alle figure del fregio della grande ara di Artemide, e le sculture del gruppo di Damofonte di Messene (Kavvadias, " *Fouilles de Lycosoura* ", Athènes, 1893; Conze, *Arch. Anzeiger*, 1893, p. 125; Dörpfeld, *Athen. Mittheil.*, 1893, p. 219; Robert, *Hermes*, 1894, p. 429 segg; lo stesso in *Real-Encycl.* di Pauly - Wissowa, IV, 2, 2077 p. 302 seg.; I. Carleton Thallon, " *The date of Damophon of Messene* ", in *American Journal of Archaeology*, X, 1906, p. 302 segg.) — afferma che " die enge stilistische Beziehung, in der die Kunst des Damophon zu den Altarskulpturen und der Statue des Zeus in Magnesia steht, kann sich nur so erklären, dass zwischen Damophon und der kleinasiatischen Kunst zur Zeit des Hermogenes, wie wir sie aus Magnesia kennen lernen, ein Zusammenhang vorhanden ist ", e crede di trovare un rapporto fra le scuole di Atene nel secondo secolo a. C. e le regioni meridionali dell'Asia Minore (p. 184); e più ancora — anzi di ciò non so capacitarmi — quando dice che " mit der « pergamenischen » Kunst, die durch den Altarfries verkörpert ist, hat die Kunst von Magnesia nichts zu tun " (oper. cit., l. cit.). Prescindendo dal fregio del tempio di Artemis Leukophryene, che nello schema generale ripete la solita maniera classica nelle rappresentazioni delle Amazzonomachie e dal punto di vista artistico non è che un lavoro semplicemente decorativo, per il resto trovo che quasi tutte le sculture del primo periodo rivelano i caratteri dell' arte asiana, soprattutto le statue isolate (Watzinger, op. cit., p. 187-197 e figg. 187-197), di alcune delle quali avrò ad occuparmi espressamente nel corso del mio studio. Anche le figure del fregio della grande ara di Artemide mi pare che, specie nel panneggio, trovino i loro riscontri nell'arte pergamena. Si guardi l'avanzo (la parte inferiore) della figura maschile riprodotta alla tav. VI (a sinistra; cfr. p. 176, n. 2), nella quale, oltre al panneggio c'è da notare che nel piede sinistro " sind die angeschwollenen Adern deutlich zu erkennen ", cosa, evidentemente, che rivela la consueta preoccupazione degli Asiani per i particolari anatomici; e poi il panneggio, con la caratteristica rimboccatura arrotolata nell' avanzo della figura muliebre riprodotta alla tav. VII (a destra; cfr p. 177, n. 4). E con la maniera asiana vanno indubbiamente riconnesse altre opere, come il torso maschile (oper. cit., tav. X), che lo stesso Watzinger (p. 218 n, 1) confronta con il guerriero di Delo (Wolters, " *Kriegerstatue aus Delos* ", in *Athen.*

stico tardo, che coincide con il principio dell'epoca romana, e nel quale si manifesta, anche colà, l'indirizzo classicistico (1). E lo stesso fatto, oltre che a Magnesia, non sarà avvenuto anche altrove? In tal caso, il vero classicismo dell'Asia Minore non soltanto non sarebbe contemporaneo alla fioritura dell'arte asiana e posteriore alla rifioritura dell'arte attica nella Grecia europea; ma quasi quasi ci sarebbe da congetturare che sia stato di importazione romana.

Una volta passati in Italia ci troviamo di fronte alla così detta scuola di Pasitele. Quale è stata la posizione della scuola di Pasitele rispetto alle varie correnti artistiche del tempo e alla neo-attica in ispecie? Questa seconda questione se l'è posta già l'Hauser stesso — egli veramente se l'è posta in senso inverso: cioè, quale sia stata la posizione dei Neo-Attici rispetto alla scuola

---

Mittheil. XV, 1890, p. 188 segg.), osservando che " wie dort, so möchte man auch hier eher an die Darstellnng eines Barbaren, etwa auch eines Galliers, als eines Griechen denken „; la testa del Satiro (tav. VIII, cfr. p. 219 segg, n. 2); probabilmente anche la statuetta di un bambino (oper. cit., p. 221 seg., n. 3); e qualche altra.

1) Watzinger, oper. cit., p. 198-2:8. " Mit der Zunahme römischer Ehrenstatuen seit dem Ende des I. Jahrhunderts v. Chr. schliesst sich auch die Kunst in Magnesia dem an allen Orten herrschenden Klassicismus an. Besonders aus der ersten Kaiserzeit besitzen wir eine Menge hierhergehöriger Statuen und Köpfe, die zum Teil die angegebene Datierung sichern „ (p. 203).

di Pasitele (1) — ed ha concluso col riconoscere che tanto i Neo-Attici quanto la scuola di Pasitele hanno avuto in comune l'eclettismo (2). Ora io non dico che la conclusione dell' Hauser sia errata; ma mi pare che egli non abbia giustamente impostato la questione: partendo da un concetto non perfettamente esatto del Neo-Atticismo — si noti per altro che l'Hauser usa questo termine in senso convenzionale (3) — ha confrontato con l'eclettismo della scuola di Pasitele l'eclettismo anche di una certa classe di monumenti, i rilievi così detti neo-attici, ai quali l'epiteto di neo-attici non conviene neppure convenzionalmente, trattandosi di opere che solo in parte possono riconnettersi con le vere opere neo-attiche — e non già, nella maggior parte dei casi, identificarsi per tali — ma che pure, in parte, col Neo-Atticismo non hanno nulla a che vedere. E dico neppure convenzionalmente, perchè il termine *neo-attico* non è poi da scartarsi come inesatto o improprio o troppo vago; anzi, quando si intenda in senso lato e quando si parli della rinascenza nella Grecia e della successiva sua propagginazione in Italia — e quindi, ad e-

1) Hauser, " *Neu-att. Reliefs* „, p. 1.

2) Hauser„ oper. cit., p. 186 seg.

3) Hauser, " *Disiecta membra neu-attischer Reliefs* „, in *Jahreshefte d. oesterr. arch. Institutes*, VI, 1903, p. 79.

sempio, di artisti del genere di Eubulides, Eucheir, di Timokles, Polykles, e compagni—, allora quel termine non solo è opportuno, ma, mi pare, anche giusto. Ora è precisamente con questi Neo-Attici che bisognerà fare il confronto della scuola di Pasitele e vedere se mai, e fino a che punto, con la corrente neo-attica la detta scuola non si immedesimi addirittura.

Sarebbe un errore considerare la produzione artistica neo-attica alla stregua di monumenti, che nella più gran parte non sono che prodotti di un'arte, che possiamo chiamare industriale; e inferire, dal fatto che in questi monumenti certi tipi di figure si ripetono secondo uno schema assolutamente invariabile, che sia stato un procedimento tutto proprio dei Neo-Attici, dovuto alla deficienza di concezioni originali, quello di riprodurre con scrupolosa fedeltà determinati modelli tolti da opere classiche e raccolti nei propri repertori. Giudicandoli a tale stregua, ai Neo-Attici si fa un torto che in verità non meritano: l'arte neo-attica, a malgrado della sua limitata vigoria organica e dell'indirizzo in prevalenza accademico, non è stata affatto priva di vita propria, ma viceversa ha avuto anch'essa il suo periodo di movimento ascensionale; a mio parere, ingiustamente si crede che i Neo-Attici si limitassero a copiare o a imitare le opere antiche, o

a fare dei pasticci; essi si inspiravano, certo, alle opere classiche, ma non di rado sono riusciti a trarne delle composizioni che non mancano di freschezza e di un certo sapore di originalità. E questo risulterà, spero, quando si vedrà che parecchie opere, ritenute semplicemente copie di originali delle migliori epoche dell'arte greca — e in qualche caso addirittura lavori originali di quelle epoche — non sono, al contrario, che composizioni neo-attiche, o sia pure compilazioni, ma fatte con savio discernimento e fine senso artistico (1).

Are, puteali, grandi vasi marmorei, basi di candelabri, ecc., sono opere, come dicevo, che non devono considerarsi come produzioni dirette del Neo-Atticismo. In quanto contengono delle rap-

1) Un esempio che vale per tutti — non senza esitazione mi arrischio ad enunciare sin da ora questa che certo parrà una straordinaria eresia — è il così detto " Trono di Afrodite „ della collezione Boncompagni-Ludovisi, al Museo delle Terme, secondo me, a torto ritenuto un originale del principio del quinto secolo a. C. (Helbig, " *Führer* „, II², 938ᵃ). Non conosco un altro monumento riferibile con sicurezza a quell'epoca, nel quale la modellatura delle figure, il trattamento molle e raffinato delle carni nude, la evidente artificiosità del panneggiamento e il mirabile realismo dei due cuscini ripiegati nelle due facce laterali e della ghiaia nella faccia principale, trovino una discreta analogia: la composizione di quest'opera non può essere che il prodotto di un'arte molto, ma molto evoluta. L'unica difficoltà, a prima vista grave — non nego —, che ostacolerebbe il riferimento del " Trono „ all'epoca romana, sarebbe la rappresentazione degli occhi non di perfetto profilo, corrispondentemente alla direzione delle teste,

presentazioni figurate, esse non differiscono punto dagli altri prodotti delle arti minori, quali i rilievi in terracotta del genere Campana, i vasi aretini, il vasellame in metallo, i lavori della glittica, ecc.; e come tali, dal punto di vista artistico, hanno importanza e valore in quanto riflettono le condizioni della grande arte nelle epoche alle quali rispettivamente si riferiscono. Non devono considerarsi come produzioni dirette del Neo-Atticismo, anche perchè un tale presupposto condurrebbe, come infatti ha condotto, a errori di esegesi oltre che di apprezzamento; giacchè queste opere, dette comunemente neo-attiche, rispecchiano insieme alla neo-attica anche la corrente asiana (1); e non solo, ma rispecchiano ancora il filone arcaistico; e quanto all'arte arcaistica, ritengo che bisognerà apportare qualche modificazione alle opinioni correnti.

---

bensì — in alcune figure soprattutto — in veduta sensibilmente prospettica. Ma la rappresentazione dell'occhio di prospetto nelle teste di profilo — specialmente nelle figure in basso rilievo — è un fenomeno persistente anche nelle epoche di maggiore sviluppo dell'arte. Veggasi quanto osservano, a questo proposito, J. Lange (" *Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst* ", p. 102), il Wickhoff (Wickhoff-Strong, " *Roman art* ", p. 75) e A. Della Seta (" *La genesi dello scorcio nell'arte greca* ", in *Memorie della R. Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Vol. XII, p. 168 e nota 2).

1) In massima si può dire che rispecchiano la corrente asiana i rilievi che l'Hauser ha raccolto nel suo secondo gruppo (" *Neu-att. Reliefs* ", p. 84-111, cfr. p. 136-138).

*
* *

" La storia dell'arte alessandrina è stata negli ultimi anni uno dei temi più spesso trattati dall'archeologia. Il merito di aver fatto i primi passi difficili e pericolosi in questo campo inesplorato resterà sempre al prof. Schreiber; il quale, più indovinando che dimostrando, dichiarò per opere alessandrine una certa specie di monumenti, quali sono i rilievi pittorici, eleganti e minuziosi come la poesia alessandrina, e creati dallo spirito cho prediligeva due cose contrastanti fra di loro: la vita splendida e lussuriosa dei palazzi e la semplice vita pastorale nei campi e nei boschi „. Così si esprime l'Amelung (1); e presso a poco nella stessa maniera il Waser sul conto degli studi dello Schreiber (2). Ora il male non stava nel fatto che le teorie dello Schreiber avessero incontrato isolatamente il favore di questo o di quel cultore di scienze archeologiche; ma che avessero creato — almeno fino a qualche tempo fa — un pregiudizio quasi generale che, invecchiando invecchiando invecchiando, era riu-

1) " *Dell'arte alessandrina. A proposito di due teste rinvenute in Roma* „, in *Bull. arch. comun.*, XXV, 1897 p. 110 segg.

2) Otto Waser, " *Das hellenistische Reliefbild* „, in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Geschichte und deutsch. Literatur, und für Pädagogik,* 1905, I, p. 113 segg., tav. I-IV.

scito a imporsi come una verità riconosciuta. Quando, per esempio, nella introduzione che l' Edgar premette al suo catalogo delle sculture greche del Cairo, si legge: " as regards the higher levels of Alexandrian art there is more material in Europe than in Egypt..... „ (1), non si può non rimanere sorpresi dalla straordinaria forza di suggestione, che talvolta possono acquistare certe idee, anche infondate o false, quando si lascino per qualche tempo correre indisturbate.

Nello studio dell'arte alessandrina occorre procedere rassegnati a non trovare quello che non c' è, e a contentarsi soltanto di quello che c' è; cioè a dire, di quanto offre anzi tutto il materiale del luogo, e poi — al di fuori dell'Egitto — di quanto con l' Egitto mostra attinenze e rapporti sicuri. Che Alessandria non abbia avuto una vera arte plastica, è stata l'opinione generale fino agli studi dello Schreiber; e a questa vecchia opinione bisognerà probabilmente ritornare: poche statuette di negri, di epoca incerta, attribuite, sia pure con fondamento, ad Alessandria; qualche ritratto del tempo dei Tolemei o del periodo romano, non possono costituire elementi bastevoli per determinare la efficienza e il carat-

1) Edgar, " *Greek sculpture* „ (*Catalogue général des antiquités du Musée du Caire*); Introd., p. III.

tere di un supposto gran centro artistico. In fatto di scultura, un materiale, che piuttosto in una certa abbondanza ritroviamo in Egitto, è fornito dalle stele sepolcrali (1), alle quali, in genere, non si può disconoscere l'imitazione delle antiche stele attiche. E la stessa statua del Nilo (2) — per parlare di un'opera che senza dubbio sta in relazione con l'Egitto e probabilmente riproduce un tipo ovvio in quel paese (3) — separata dai simbolici puttini, dispogliata degli attributi, staccata dalla sua base (e si badi che il carattere e gli elementi paesistici di quest'opera non sono gli stessi che generalmente si osservano nei rilievi pittorici), non rappresenta che un tipo classico; classico nel motivo come nella modellatura.

1) E. Pfuhl, " *Alexandrinische Grabreliefs* „, in *Athen. Mittheil.*, XXXVI, 1901, p. 259 segg.; Edgar, " *Greek sculpture* „ (*Cat. gén. du Musée du Caire*), p. 32-52.

2) Friederichs - Wolters, " *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke* „, n. 1543; Helbig, " *Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom* „, I², 48; Amelung, " *Die Sculpturen des vaticanischen Museums: Braccio Nuovo* „, n. 109 (tav. XVIII).

3) Si guardino le rappresentazioni analoghe sulle monete di Alessandria: R. Stuart Poole, " *Alexandria and the Nomes* „ (*A catalogue of the Greek coins in the British Museum*), tavv. XIX - XXI; e inoltre una matrice in istucco del Museo del Cairo: Edgar, " *Greek moulds* „ (*Catalogue général du Musée du Caire*), n. 32002, tav. I. Contro l'opinione di quelli che, come l'Helbig (" *Führer* „, l. cit.; cfr. " *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* „, p. 29 seg.), penserebbero a un originale alessandrino, io seguo quegli altri che, come l'Amelung (op. cit., p. 131), ritengono la statua del Vaticano una copia romana.

Ma in compenso di questa deficienza nella plastica, Alessandria ci rivela un'attività feconda di creazioni originali, improntate a slanci di fantasia fervidissima, nel campo dell'arte ornamentale (1); e forse esclusivamente in questo campo; perchè, quando, nel vasto pelago tuttora presso che inesplorato delle pitture pompeiane, vediamo che l'influenza egizia trasuda a fiotti, dobbiamo guardarci bene dal vedere dappertutto copie o imitazioni di modelli alessandrini: tutt'altra cosa infatti sono le composizioni figurate, per quanto ridotte a far parte integrante della decorazione murale, e per quanto rappresentazioni di scene del mondo egizio non lascino dubbio sulla loro attinenza con quelle plaghe. Nè, d'altro canto, può deporre in favore dell'esistenza di una scuola di pittura in Alessandria il presupposto che rappresentazioni figurate fossero largamente adibite per

1) Non saprei seguire lo Studniczka nel negare quasi interamente ogni influenza dell'arte decorativa di Alessandria sulla pittura decorativa romana (F. Studniczka, " *Tropaeum Traiani. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit* „, in *Abhandlungen der philol.-histor. Classe der Königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, XXII, n° IV, 1904, p. 65 segg.), e nel ritenere che le pitture delle due tombe presso Alessandria, pubblicate dal Thiersch (Hermann Thiersch, " *Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria* „, Berlin, 1904), " brachten die ersten ausgiebigen Proben ptolemäischer Wanddecoration und damit eine willkommene Bestätigung der unten, besonders auf S. 67 f. vertretenen Ansicht, dass kein Grund vorliegt, die Weiterentwickelung dieser Kunst in der Kaiserzeit von älteren hellenistischen Vorbildern abhängig zu denken „ (Scritto cit., *Vorwort*, p. V).

certi prodotti delle arti industriali, come ad esempio i tappeti — per la cui fabbricazione fiorentissima Alessandria pare che andasse famosa nell'antichità (1) —; oppure i mosaici (2): giacchè non bisogna perdere di vista che tappeti e mosaici sono delle opere, per le quali tra l' esecuzione tecnica e le rappresentazioni figurate, che esse riproducono, corre sempre lo stesso rapporto che corre, ad esempio, tra gli arazzi usciti dalle fabbriche di Arras e i cartoni di Raffaello; tra i recenti mosaici di S. Pietro e i capolavori di pittura, in essi riprodotti, della Pinacoteca Vaticana e di altrove.

Ho detto che quanto all'arte arcaistica probabilmente occorrerà apportare qualche modificazione alle opinioni correnti. " Die Anschauung, als ob das Archaisiren erst in römischer Zeit in Folge der eigenthümlichen Geschmacksrichtung

1) Cfr. G. Lumbroso, " *Recherches sur l'économie politique de l'Égypte sous les Lagides* „, Torino, 1870, p. 111 seg.; De Rossi, " *Dei tappeti alessandrini effigiati sulle pareti della basilica di Giunio Basso* „, in *Bullettino di Archeologia cristiana*, 2ª ser., II, 1871, p. 54 segg.; Schreiber, " *Die Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 37 e nota 59 a p. 77; Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques* „, p. 288.

2) Schreiber, " *Die Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 39 seg. e note 66-72 a p. 78 seg. Secondo il Gauckler (*Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, di Daremberg et Saglio, III, 2, p. 2091 seg.), il mosaico propriamente detto si sarebbe costituito come arte indipendente, a sè, " ayant ses procédés et son domaine propres „, in Alessandria, alla corte dei Tolemei. Cfr. Courbaud, oper. cit. p. 288.

einiger Kaiser, wie des Augustus oder des Hadrian, aufgekommen sei, darf als überwunden betrachtet werden „ — scrive l'Hauser (1), secondo il quale l'arte arcaistica avrebbe avuto origine e sviluppo a cominciare dalla metà del quarto secolo a. C. (2). Più recentemente ancora dell'Hauser, è stato il Furtwängler che — nei " *Meisterwerke* „ prima (3), e poi nel suo scritto " *Ueber Statuenkopieen im Altertum* „ (4) — si è occupato dell'arte arcaistica, e che, pure convenendo con l'Hauser nel riconoscere delle copie di opere più antiche nei monumenti dell'epoca romana con rappresentazioni arcaistiche (5), se ne è per altro discostato, riportando più in su l'origine dell'arte arcaistica, quando ha raggruppato un bel numero di monumenti intorno al nome di Callimaco e quando ha mostrato di ritenere l'attività di questo scultore contemporanea alla costruzione dell' Eretteo (6). Ma avanti che venisse fuori lo studio del Furtwängler " *Ueber Statuenkopieen* „, Salomone Reinach, illustrando il rilievo di Odessa (7), aveva manifestato idee alquanto dissen-

1) " *Neu-att. Reliefs* „, p. 158.

2) Oper. cit., p. 161 segg.

3) " *Meisterwerke* „, p. 201 segg.

4) " In *Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch*, XX, 1897, p. 533 seg.

5) Scritto cit., p. 533 seg.

6) " *Meisterwerke* „, p. 200 segg.; scritto cit. nelle *Abhandl.*, p. 534 segg.

7) " *Un bas-relief de Panticapée (Kertch) au Musée d' Odessa* „, in *Monuments Piot*, II, 1895, p. 57 segg., tav. VII.

zienti: una specie di tendenza a reagire contro le teorie arcaistiche particolarmente dell'Hauser, e a ritornare a un vecchio concetto, secondo cui nelle composizioni arcaistiche si dovrebbe vedere la sopravvivenza di composizioni arcaiche. Il Reinach però non esclude che anche posteriormente, in epoca tarda, si facessero delle opere, nelle quali " on peut s'accorder à les qualifier des pastiches „ (1). Ora, a parte che l'identificazione, proposta dal Furtwängler, di quei tali monumenti per opere di Callimaco non sembra sostenibile, è certo però che tanto gli argomenti dell'Hauser quanto qualcuno dello stesso Furtwängler, se valgono da un lato a provare che nel quinto o nel quarto secolo — a seconda che si voglia seguire o l'uno o l'altro (2) — già si producevano opere arcaistiche, d'altro lato non sono sufficienti per dimostrare che in quell'epoca abbia avuto il suo maggiore sviluppo l'indirizzo arcaistico; o per dir meglio, che tutte le figure di stile arcaistico,

1) Scritto cit., p. 61.

2) Un altro che si è occupato dell'arte arcaizzante è P. Perdrizet, il quale mostrava prima di seguire in massima le vedute dell'Hauser — confermate secondo lui dalle scoperte del rilievo di Delo (L. Couve, " *Fouilles à Delos* „, in *Bulletin de correspondance hellénique*, XIX, 1895, p. 477 seg., fig. 5) e della base di Epidauro (Defrasse-Lechat, " *Epidaure* „, p. 87; Kavvadias, *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1895, tav. 8, p. 179 segg.) — e del Furtwängler; recentemente per altro ha avanzato l'idea che i rilievi arcaizzanti, insieme ai neo-attici, siano di origine asiana (" *Sur deux reliefs grecs de l'Asie Mineure* „, *Revue arch.*, 1906, I, p. 231).

che si hanno in monumenti dell'epoca romana, siano copie di opere del tempo di Callimaco, o di poco posteriori, o di molto che sia, ma in ogni modo del periodo ellenico puro, classico; non solo, ma non mi pare che tutti i monumenti, che vengono annoverati tra gli esempi del più antico arcaicismo, possano considerarsi come tali. Opere arcaistiche, di cui si può dire con tutta sicurezza che appartengano all'età classica, sono le note anfore panatenaiche (1); pure a quell'epoca sembra che si debbano riferire la maggior parte degli " Hekataia „ (2); opere arcaistiche di origine antichissima sono probabilmente i " Palladia „ (3); riconosco ancora che talune speciali rappresentazioni di stile arcaistico debbano risalire, per lo meno nello schema fondamentale, a un'epoca remota (4); ma non tutte le figure arcaistiche dei monumenti dell'età romana riproducono tipi antichissimi. Se non mi inganno, per molte si tratta di una semplice arcaicizzazione —

1) Cfr. Hauser, " *Neu-att. Reliefs* „, p. 159 segg. (e nota 2 a p. 159).

2) Cfr. Petersen, " *Die dreigestaltige Hekate* „, in *Archaeol.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, V, 1881, p. 2 segg.; Hauser, " *Neu-att. Rel.* „, p. 162.

3) Cfr. Hauser, " *Neu-att. Reliefs* „, p. 173.

4) Un caso di tal genere si ha nella rappresentazione del " Ratto del tripode „. Si confrontino le rappresentazioni dei monumenti arcaistici con quella analoga nel frontone del " Tesoro dei Cnidi „ a Delfo (Perrot-Chipiez " *Histoire de l'art dans l'antiquité* „, VIII, p. 365, fig. 161; *Fouilles de Delphes*, IV, tavv. XVI-XVII).

mi si permetta il termine — di figure di stile libero; non solo, ma — sempre se non mi inganno — di figure, talvolta, non prettamente classiche, bensì trasformate e rimodellate, se non create, dall'arte neo-attica. Per questo motivo inclinerei a credere che la vecchia idea, secondo la quale le figure di stile arcaistico rappresenterebbero la persistenza, dovuta a ragioni ieratiche, di tipi arcaici — salvo casi eccezionali — non abbia fondamento; che il concetto dell'arcaicismo dell'epoca greca classica, dalla metà del quarto secolo in poi (secondo l'Hauser) abbia, sì, un fondamento di verità, ma che quell'arcaicismo sia rimasto limitato ad alcuni tipi e ad alcune opere; che infine forse bisognerà ritornare, in massima, alla dottrina della vecchia archeologia, che riteneva la grande massa dei monumenti arcaistici come un prodotto dell'epoca imperiale (1).

Ma quale sarebbe stata la causa di questa rifioritura arcaistica nell'epoca imperiale?

Neppure a me sembra, invero, che si possa qui venire alla conferma dell'antica opinione che al gusto personale di questo o di quell'imperatore si debba attribuire tale rifioritura: il gusto per-

1) Non mi sembra neppure accettabile l'idea del Brunn, che lo sviluppo dell'arte arcaistica sia dipeso da ragioni tettoniche. (" *Ueber tektonischen Stil* ", in *Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wissensch.*, 1883 p. 312 segg.; cfr. *Kleine Schriften*, II, p. 109 segg.

sonale degli imperatori può averci avuto una parte, ma soltanto una parte, e forse minima; la causa vera deve essere stata un' altra. E qui non mi sembra inopportuno avanzare sin da ora una congettura, ma — si badi bene — soltanto come congettura: in mezzo alle numerose statue di Iside e di sacerdotesse isiache, le quali non possono essere che di origine alessandrina, persino antichi tipi egizi appariscono rimodellati secondo la maniera arcaica greca (1). Non basta: ho ammesso anch' io che nella pittura decorativa parietale e nelle decorazioni a stucco bisogna riconoscere una forte influenza alessandrina. Tra gli elementi ornamentali, sono frequentissime le figure arcaistiche (per esempio, nelle pitture e negli stucchi della Farnesina): non è quindi un arbitrio supporre che una notevole tendenza all' arcaismo si sia manifestata in Alessandria prima che a Roma e che per Roma sia di importazione alessandrina. Con questo non vorrei affermare che tutte le opere arcaistiche di Roma fossero di origine alessandrina; si tratterebbe, in massima, di attribuire ad Alessandria la spinta; e da questa spinta si sarebbe avuto quello sviluppo che sappiamo, per

1) Si vegga la statua muliebre della Gliptoteca di Monaco: S. Reinach, " *Répert.* „, II, p. 422, 10; Furtwängler, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 29; " *Ein Hundert Tafeln* „, 5.

il quale l'indirizzo arcaizzante presto sarebbe uscito dalla cerchia del semplice alessandrinismo.

*
* *

Fin qui quello che vorrebbe essere il programma immediato; ma con esso, naturalmente, non sarebbe esaurito tutto il campo dell'arte greco-romana. Volendosi continuare per la stessa via, parecchi argomenti ancora, e tutti interessantissimi, verrebbero a presentarsi l'uno dopo l'altro, o piuttosto, l'uno accanto all'altro: lo studio delle arti minori (vasi aretini, rilievi Campana, vasellame in metallo, prodotti della glittica, ecc., e la maggior parte dei così detti rilievi neo-attici), lo studio dei sarcofagi (i quali, in ultima analisi; possono considerarsi come facenti parte di tutto il complesso delle arti minori); lo studio delle pitture murali a composizioni figurate. Quanto alla pittura, il compito sarebbe di ripetere lo stesso procedimento di analisi esegetica con relativo riconoscimento delle solite diverse correnti artistiche (1); e quanto ai prodotti delle arti mi-

1) Ardua impresa, fino a che non si avranno adeguate pubblicazioni. Soltanto ora si è iniziata una grande pubblicazione di pitture, quella di Herrmann-Bruckmann (" *Denkmäler der Malerei des Altertums* „); ma considerato il tenore del programma, al quale l'Herrmann intende attenersi; considerato cioè che, malgrado egli assicuri che " die feste Basis der Beobachtung werden freilich immer die kampanischen und römischen Gemälde

nori, non si tratterebbe che di applicare ad esse i risultati ottenuti nello studio delle maggiori.

Che i vasi aretini siano una produzione italica, è cosa evidente (1); e la loro importanza sta particolarmente in questo, che, essendo in gran parte databili, in certi casi potrebbero servire da *termini ante quos* per la determinazione cronologica delle composizioni che essi riproducono, e quindi della introduzione delle correnti che le stesse com-

bilden „, tuttavia vi sarà compreso anche " was aus früheren oder späteren Epochen an Denkmälern der Malerei erhalten ist „; non solo, ma che nella scelta si avrà riguardo non unicamente all'interesse artistico, ma, simultaneamente, ai più svariati dominî " der Kunst- und Altertumswissenschaft „, ecc., (*Vorwort*, p. 2); è facile prevedere che resteremo sempre lontani dall'ideale di un vero *Corpus* delle pitture murali romane e campane, fatto con lo scopo precipuo di uno studio sistematico ed esauriente delle medesime.

Veggasi intanto Talfourd Ely, " *Pompeian paintings and their relation to Hellenic masterpieces, with special reference to recent discoveries* „, *Journal of Hell. stud.*, XVI, 1896, p. 143 segg.

1) Fabroni, " *Storia degli antichi vasi fittili aretini* „, Roma, 1859, p. 3 segg.; Birch, " *History of ancient pottery* „ (2ª ed.), London, 1873, p. 554 segg.; G. Dennis, " *The cities and cemeteries of Etruria* „, II, London, 1878, p. 383 seg.; Gamurrini, " *Degli antichi vasi aretini* „ (*Dissertazioni archeologiche*, Arezzo 1886), p. 3 segg.; Rayet-Collignon, " *Histoire de la céramique grecque* „, Paris, 1888, p. 385; Hauser, " *Neuatt. Reliefs* „, p. 110; Pasqui, *Notizie degli scavi*, 1896) p. 453 segg.; Dragendorff, " *Terra sigillata* „, in *Jahrbücher d. Ver. von Altertumsfr. im Rheinlande*, 96, 1896, p. 39 segg.; dello stesso, lo scritto già citato, " *Arret. Vasen und ihr Verhältnis zur august. Kunst* „, nel medesimo periodico, 103, 1898, p. 87 segg. (cfr. R. Knorr, " *Die verzierten Terra sigillata-Gefässe von Canstatt und Köngen-Grinario* „, Stuttgart, 1905, p. 1 seg.); Déchelette, " *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine* „, I, Paris, 1904, p. 10 segg.

posizioni rispecchiano. Che i rilievi in terracotta del genere Campana siano anch' essi una produzione locale e rappresentino un sistema di decorazione molto in uso " in Rom und Umgegend während des letzten Jahrhunderts der Republik wie im Anfange der Kaiserzeit „ è — per quanto io sappia — l' opinione comune (1), e si tratterebbe soltanto di stabilire in quanto possono riprodurre delle composizioni più antiche e in quanto delle composizioni posteriori, nè più nè meno come per i rilievi " neo-attici „ (2). Ben diverso sarebbe il caso del vasellame in metallo e della glittica (3), per la ragione che anche qui ci sarebbe da fare qualche rettifica alle opinioni prevalenti. Che opere in metallo, come i due ben noti vasi di argento del Museo Nazionale di Napoli con i Centauri (4), o i pezzi più belli dei

---

1) Helbig, " *Führer* „, I², p. 420.

2) Hauser, " *Die neu-att. Reliefs* „, p. 128.

3) L' osservazione del Furtwängler (" *Die antiken Gemmen* „, III, p. 147) che noi " können.... die Denkmäler der hellenistischen Zeit zumeist nicht einmal nach dem Jahrhundert datieren und müssen uns leider begnügen sie nur im allgemeinen in die Epoche von ca. 300 bis ca. 100 v. Chr. zu setzen „, e che " dies gilt für die Gemmen ebenso wie für die Skulpturen „, non sempre è giusta, e in tutti i casi fino a un certo punto.

4) B. Quaranta, " *Di quattordici vasi di argento disotterrati in Pompei nel 1835* „, Napoli, 1837, tavv. I, II; cfr. Schreiber, " *Die alexandrinische Toreutik* „ (*Abhandl. d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., philol.-philos. Classe*, XIV, 1894), p. 340 seg., n. 63' e 64'.

tesori di Bernay (1), di Hildesheim (2) e di Boscoreale (3), rappresentino lavori alessandrini, è un' idea che ha tanto fondamento, quanto ne ha l'altra che siano alessandrini i famosi rilievi Grimani di Vienna e la maggior parte dei rilievi pittorico - paesistici; e che opere insigni della glittica, come la stessa tazza Farnese a Napoli (4), o la " Coppa dei Tolemei „ a Parigi (5), siano pure alessandrine (6), è anche questa un'opinione che ha tanta consistenza, quanta ne ha quella che

1) Chambouillet, " *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale* „, n. 2801 - 2869 (*monuments d'argent*), p. 418 - 474; Babelon, " *Le cabinet des antiques à la Bibliothèque Nationale* „, tavv. XIV, XVII, XXIV, XXXVIII, XLI, LI.

2) Pernice - Winter, " *Der Hildesheimer Silberfud* „, Berlin, 1901.

3) Héron de Villefosse, " *Le trésor de Boscoreale* „, *Monuments Piot*, V, 1899.

4) Furtwängler, " *Die antiken Gemmen* „, I, tav. LIV e LV; cfr. il testo relativo, vol. II (ove trovasi la ricchissima bibliografia relativa a questo monumento) e il vol III (*Geschichte*), p. 155 seg.

5) Babelon, " *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale* „, Paris, 1897, n. 368, tav. 43; cfr. dello stesso, " *Le cabinet des antiques à la Bibliothèque Nationale* „, tav. XLV; Furtwängler, " *Die ant. Gemmen* „, III, p. 155, fig. 108 e 109.

6) Cfr. Furtwängler, oper. cit., III, p. 155 seg. Quanto alla rappresentazione di soggetti egizi sulla tazza Farnese, e quindi ai rapporti di quest'opera con l'Egitto (Furtwängler, oper. cit., II. p. 254 segg.), si può sollevarsi la stessa questione che può essere sollevata a proposito della tazza di " Alessandria „, del tesoro di Boscoreale (Héron de Villefosse, *Comptes-rendus de l'Acad. d. Inscriptions, 4e sér.*, XXXIII, 1895, p. 579 segue *Monuments Piot*, V, tav. I, p. 39 segg.). È vero che gli attributi e i simboli ci conducono in Alessandria e nell'Egitto; ma che significa ciò, quando questi attributi e questi simboli, riguardo all' Egitto, erano conosciuti in Italia? (Si vegga appresso, Capit. VIII).

siano alessandrine, appunto, le argenterie di Napoli, di Bernay, di Hildesheim e di Boscoreale.

Questo nelle linee generali, dovrebbe essere lo schema, il canavaccio, per uno studio complessivo dell'arte greco - romana; e soltanto quando si fossero ottenuti risultati positivi il più che possibile nel campo di quest' arte, allora si potrebbe avere una piattaforma sicura, se non completa (1), per affrontare uno studio sistematico dell' arte romana vera e propria.

Che sappiamo noi dell' arte greco - romana e della romana? Non ne abbiamo che una conoscenza molto vaga ed empirica: quando non si abbia da fare con dei ritratti identificati oppure con dei rilievi storici — o equivalenti —, per i quali la determinazione dell' epoca viene suggerita volta per volta o dai soggetti stessi delle rappresentazioni o dalla data più o meno precisa dei monumenti dei quali i detti rilievi facciano parte, per tutto il resto bisogna che ci teniam paghi di una classificazione assai relativa ed altrettanto elastica, che si cerca di stabilire più per il desiderio di non lasciare aperte lacune appariscenti, dicendo pur qualche cosa senza nulla pregiudicare, che con la intima convinzione

1) Per essere completa, bisognerebbe naturalmente comprendervi anche uno studio sull' arte etrusca.

di fare della storia. Arte del principio dell' età imperiale, dell' età imperiale inoltrata, dell' età imperiale tarda sono, presso a poco, i termini più comunemente usati, e usabili, come quelli che contengano il massimo di precisione per riferirsi alle successive fasi storiche di un'arte che pure conta secoli di vita e di evoluzione ininterrotta. È vero per altro che la scarsa conoscenza dell' arte romana dipende pure dal fatto che essa è stata sinora studiata pochissimo anche in se stessa, mentre un esame meno superficiale e più analitico, accompagnato da un processo di comparazioni, ci avrebbe già messi in grado di potere, se non altro, meglio determinare la cronologia di singole opere; ma non c'è dubbio che la suddetta piattaforma diventi indispensabile, quando si voglia passare alla spinosa questione, se l' arte romana presenti, o meno, un qualche lato originale (1).

1) A questo proposito si veggano particolarmente le teorie, oltre che del Wickhoff (" *Roman art* „), anche di A. Riegl (" *Die spätrömische Kunst-Industrie in Oesterreich-Ungarn* „). Si guardino poi ancora gli studi di J. Strzygowski (" *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* „, Leipzig, 1901; " *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte* „, Leipzig, 1903; " *Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst* „, in *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, 1905, I, p. 19-33) e di D. Ainalow (" *Le basi ellenistiche dell'arte bizantina* „; cfr. Wulff, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVI, p. 35-55), nonchè quanto, a riguardo dell'influenza alessandrina sull'arte cristiana, osserva F. X. Kraus (" *Geschichte der christlichen Kunst* „, I, Freiburg im Breisgau, 1896, p. 84 segg., cfr. p. 77 e 450). Delle teorie del Wickhoff, per la parte che

Cosa assolutamente impossibile fino a che non si riesca non solo a fissare convenientemente quali siano gli elementi che essa ha raccolto in retaggio dell'arte greca, ma — posto che tali elementi ha ricevuto da più parti del mondo greco, epperò diversi di carattere, di indirizzo e anche di vitalità, a seconda della diversa provenienza — a conoscere come li abbia saputo fondere insieme e assimilarli.

Certo non mi faccio l'illusione di arrivare allo svolgimento di questo programma; e meno ancora pretendo di aver trattato e di poter trattare esaurientemente la parte che ora presento agli studiosi e qualche altra che potrò presentare in seguito.

---

ci riguarda, avrò occasione di occuparmi in seguito; quelle poi specialmente del Riegl e dello Strzygowski, per quanto poderose hanno il torto di non avere innanzi a sè un complesso di studi altrettanto poderosi e quindi tutto un lavorio di adeguato dissodamento dei periodi che hanno preceduto quelli sui quali particolarmente versano. Di modo che, non soltanto non si può dire che riposino su basi sufficientemente sicure, ma di fronte ad essi si resta come disorientati per mancanza di continuità, essendo impossibile giudicare a priori se — nel caso che si riuscisse a colmare la grande lacuna che separa i periodi in questione e, presso a poco, il periodo ellenistico, a gittare cioè questo gran ponte di passaggio — si perverrebbe a imbroccare una stessa linea direttiva oppure a battere vie diverse conducenti a diverse vedute e conclusioni.

CAPITOLO I.

In qual paese del mondo ellenistico nacque il rilievo pittorico? In qual'epoca propriamente ebbe il massimo sviluppo?

A questo riguardo sono meritevoli di nota le osservazioni che fa lo Schreiber esaminando i due rilievi Grimani del Museo di Vienna, e le conclusioni che ne trae (1). Sorpreso dallo straordinario verismo con cui sono trattati animali e vegetali, egli pensa al grande impulso dato da Aristotele allo studio delle scienze naturali; e al fatto che " ganz neue Disziplinen entstehen in der Botanik, Zoologie und in der auf anatomischer Schu-

1) Schreiber, " *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani* „ (Leipzig, 1888), p. 14 segg. (Cfr. dello stesso Schreiber uno scritto precedente, portante il medesimo titolo, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XX, 1885. p. 241 segg. e 265 segg.).

lung basirenden Heilkunde „; che " eigentliche Pflegstätte aller dieser Studien wird das alexandrinische Museion „ (1).

Anche a Pergamo — lo Schreiber stesso lo riconosce — è avvenuto alcun che di simile; però non soltanto Alessandria già si era assicurata la sua fama quando a Pergamo appena si cominciava, ma mentre la vita scientifica di Pergamo tramontava con l'estinguersi della dinastia degli Attalidi, la capitale dell'Egitto prolungò la sua esistenza, e con la sua esistenza, la sua importanza e la sua rinomanza come sede di studi, ancora attraverso l'era cristiana (2).

In Alessandria — continua lo Schreiber — il contatto, la comunanza di vita degli artisti con i dotti, specialmente sotto i primi Tolemei, dovette avere per effetto un reciproco incitamento a produrre. " Die Richtung, in welche die bil-

1) Op. cit., p. 16 e nota 22 (p. 65); scritto cit. nella *Zeitschrift f. bild. K.* pag. 266 seg. — Sul Museo alessandrino, fr. Parthey, " *Das alexandrinische Museum* „, (Berlin, 1838), e Lumbroso, " *L'Egitto dei Greci e dei Romani* „ (2ª ed., Roma, 1895), p. 129 segg. — Sull'influenza esercitata dagli studi che si compievano nel Museo, rispetto al verismo nell'arte, si vegga quanto scrive lo stesso Schreiber nel suo articolo " *Alexandrinische Sculpturen in Athen* „, *Athen. Mittheil.*, X, 1885, p. 396. (Del resto, cfr. Lange, " *Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst* „, p. 89 segg.; P. Gardner, " *The Apoxiomenos of Lysippus* „, *in Journal of Hell. stud.*, XXV, 1905, p. 236).

2) Op. cit., p. 17. — Sulla cultura a Pergamo, cfr. Wilamowitz-Moellendorff, " *Antigonos von Karystos* „, in *Philol. Unters.*, IV, p. 158 segg.

dende Kunst sich hier entwickelt, liefert zunächst den Beweis dafür, aber auch andere Erscheinungen werden unter dieser Annahme verständlich „. E infatti, quando si legge in Ateneo di quella grande processione che ebbe luogo in Alessandria sotto il regno di Tolemeo Filadelfo (1), non viene in mente che il programma della festa sia stato organizzato dalla concorde collaborazione di artisti e di scienziati ?

Rileva quindi la stretta rispondenza che corre tra i rilievi di Vienna e la poesia teocritea. " Eine direkte Abhängigkeit des Bildes von einem Liede, eine dürre Illustration darf man nicht erwarten... Aber die poetische Anregung zu diesen Darstellungen mag der Bildhauer, dessen Namen wir nicht kennen, aus den Idyllen Theokrits gewonnen haben, denn Hirtenliebe und Jägerglück, die Schönheit von Wald und Au sind auch jenem die liebsten Themen „ (2). E con questo concetto non esita a riconoscere che i due rilievi del palazzo Grimani siano inspirati dal XXV. idillio di Teocrito (3); e in base a questo rapporto conclude " dass Dichter und Bildhauer an gleichem Ort und zu gleicher Zeit gelebt haben, dass die Zeit

1) Op. cit., p. 17 e nota 24 (p. 66). Ateneo, V, p. 196 A, 25 (Cfr. Müller, *FHG.*, III, 58; Overbeck, " *Schriftquellen* „, 1990). Cfr. *Zeitschrift f. bild. K.*, ann. cit., p. 266 seg.

2) Op. cit., p. 18.

3) Op. cit., p. 18 seg.

des zweiten Lagiden, des Ptolemäos Philadelphos, und Alexandrien, die spätere Heimat Theokrits, auch Zeit und Heimat des Schöpfers unserer Reliefbilder gewesen sind „ (1).

Che tali argomentazioni dello Schreiber siano semplicemente aprioristiche, è chiaro. Ma non è solo in base a queste argomentazioni che egli si trova indotto ad attribuire ad Alessandria i rilievi pittorici. Dato lo stretto legame che — secondo lui — esiste tra il rilievo pittoresco e il sistema tettonico della incrostazione (2), è naturale che non può non avere anche il concetto che là, dove il sistema della incrostazione murale ebbe il suo maggiore sviluppo, là pure bisogna ricercare l'origine del rilievo pittoresco. E poichè lo

1) Op. cit. e luogo cit.; cfr. *Zeitschr. f. bild. K.*, ann. cit., p. 268 seg. — Cfr. Courbaud, " *Le bas-relief romain à représentations historiques* „ (81 fascicolo della *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1899), p. 300 seg.

2) Il rilievo pittorico dell'età ellenistica segna evidentemente una rottura, e una rottura brusca, con la maniera tradizionale del rilievo classico: e questa repentina trasformazione, a giudizio dello Schreiber (op. cit., p. 4 segg.; cfr. dello stesso Schreiber: " *Paris und Oinone, ein hellenistisches Reliefbild* „, in *Arch. Zeitung*, 1880, p. 145 segg.; e scritto cit. nella *Zeitschrift f. bild.* K., p. 243 segg., non può spiegarsi se non pensando all'impulso di una causa esteriore, che egli riconosce nel " *bedeutendsten Umschwung* „, che abbia subìto la tecnica della costruzione dei Greci, cioè nella introduzione del sistema della incrostazione in marmo. E tutto ciò sarebbe avvenuto nel tempo delle grandi campagne di Alessandro il Grande, che posero i Greci a contatto con l'antica civiltà orientale. (In questo concetto dell'influenza asiana sulla fioritura del sistema della incrostazione, nell'età ellenistica, lo Schreiber ha seguito il Semper: v. appresso).

Schreiber ritiene che di quel sistema il centro principale debba essere stato Alessandria (1), quindi pure Alessandria deve riconoscersi come il luogo di origine del rilievo pittoresco.

Ora che l'origine del rilievo pittoresco dipenda proprio da quel dato sistema di rivestimento murale, è un'idea per lo meno discutibile. Ma pure ammesso che tale idea abbia un fondamento di verità (2), resta sempre a vedersi se il centro principale di questo sistema sia stato davvero Alessandria.

Qui bisogna avvertire che lo Schreiber non è stato il solo nè il primo a manifestare questa opinione; lo stesso concetto prima di lui era stato sostenuto dal Mau. Ma quanto ai risultati a cui l'egregio pompeianista è arrivato coi suoi studi sulla pittura decorativa di Pompei (3), sembra

---

Con questo cambiamento della tecnica, la pittura avrebbe perduto il suo dominio a tutto vantaggio della incrostazione in marmo e del rivestimento in stucco. Un altro elemento, avrebbe contribuito, a parere dello Schreiber, a dare al rilievo pittorico quella sua speciale fisonomia, cioè l'influenza della metallotecnica (op. cit. p. 24). — Cfr. Courbaud, " *Le bas-relief romain à repr. hist.* ,, , p. 275 segg.

1) " *Die Brunnenreliefs aus Pal. Grimani* ,, , p. 46 segg. — Cfr. Courbaud, " *Le bas-relief romain à repr. hist.* ,, , p. 286 seg.

2) Quanto a me, personalmente, non ci credo. (Cfr. anche Pfuhl, *Jahrbuch d. Inst.* XX 1905, p. 154).

3) Mau, " *Geschichte der Wandmalerei in Pompeji* ,, (Berlin, 1882). Cfr. Lessing-Mau, " *Wand-und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus* ,, (Berlin, 1891); e lo stesso Mau, in *Röm. Mitteil.* X, 1895, p. 227 seg. Un primo tentativo di classificazione degli

che si possano muovere delle obiezioni (1). Come è noto, il Mau ritiene che " uns in Pompeji nicht eine ununterbrochene Entwickelung, eine gleichmässig fortschreitende Reihe vorliegt, sondern vier Gruppen, welche sich so scharf von einander abheben, dass es kaum jemals zweifelhaft sein kann, ob eine bestimmte Wanddecoration der einen oder der anderen Gruppe zuzutheilen ist. Zwar haben sich ohne Zweifel diese vier Decorationsweisen durch allmähliche Uebergange aus einander entwickelt und die Spuren einer solchen Entwickelung sind für den anfmerksamen Beobachter erkennbar; aber diese Entwickelung fand nicht in Rom, nicht in Italien statt, sondern in den Hauptstädten des hellenistischen Ostens . . . „ (2). Quando poi si tratta di determinare quel centro dell' Oriente ellenistico, nel quale si sarebbe sviluppato il sistema dell' incrostazione, e nel quale — stando alla unicità del centro di origine anche per gli altri stili — sarebbe avvenuta tutta la evoluzione

stili ornamentali l' aveva già fatto nei suoi " *Pompejanische Beiträge* „ (Berlin, 1879), p. 6 segg. Cfr. Wickhoff, " *Die Wiener Genesis* „ (*herausgeg. von W. v. Hartel und Fr. Wickhoff*, Wien, 1895). p. 66 segg.; nella edizione inglese, " *The Roman art* „ di S. A. Strong (London, 1900), p. 122 segg. (Avverto che da ora in poi mi riferirò sempre all'edizione inglese).

1) Cfr. Karl Reichhold, " *Die Tektonik der Geräte und das plastische Ornament* „ (Berlin, 1896), p. 38 segg.

2) Lessing - Mau, " *Wand - und Deckenschmuck eines röm Hauses* „, *p. 6.*

dell'arte decorativa, si pronuncia per Alessandria.

Pertanto, il concetto del Mau su questa unicità del centro di origine mi persuade poco. Se da un lato sembra naturale che tutta la evoluzione dell'arte decorativa possa raggrupparsi intorno a un certo numero di fasi principali — siano pure quattro — le più salienti, caratterizzate dal massimo sviluppo a cui è giunto un determinato stile; se si può convenire con il Mau nel riconoscimento dell'anteriorità o della posteriorità di ciascuna di queste fasi rispetto alle altre, e nella determinazione cronologica in base alla loro corrispondenza rispettivamente con certi sistemi di costruzione che si sono ugualmente succeduti nell'architettura pompeiana (1); d'altro canto non so dissimulare il mio scetticismo, quando si tratta di dover ammettere, come suppone il Mau, che a Pompei e in Italia i quattro stili — tutti e quattro — non si susseguano con un graduale sviluppo, ma che apparisca netto e chiaro il distacco tra il finire di uno e il cominciare di un'altro, che cioè " nur nachdem inzwischen grössere Fortschritte gemacht, ein neuer Stil entwickelt worden war, fanden die neuen Formen ihren Weg nach Westen (2);

1) Il merito di avere per il primo determinato questa successione nelle costruzioni di Pompei spetta al Fiorelli (" *Gli scavi di Pompei dal 1861 al 1872. Relazione al ministro della Istruzione pubblica. Napoli, 1873. Pag. 78-86*).

2) Lessing-Mau, op. cit. e luogo cit.

e quando ancora si tratta di dover conciliare questo concetto con il concetto della unicità del centro di origine.

Il Mau stesso ammette che questi stili della pittura parietale, anche trapiantati in Italia, non sarebbero rimasti immobili, cristallizzati, dal momento in cui ciascuno avrebbe fatto la sua prima apparizione, al momento in cui sarebbe stato rimpiazzato da uno stile nuovo; ma che pure sul suolo italico avrebbero proseguito ad avere uno sviluppo progressivo (1). Come si spiegherebbe tutto questo? Bisognerebbe attribuire tale trasformazione successiva interamente alla iniziativa locale, o ritenere che fosse dipesa anch' essa dalla solita influenza esterna?

Se fosse vera la prima ipotesi, allora il fatto non mancherebbe d' importanza; perchè in tal caso si verrebbe implicitamente a riconoscere che bisogna alquanto modificare il concetto che generalmente si ha della pittura murale della Campania e di Roma, che cioè altro non sia, se non l' imitazione più o meno fedele di un'arte fiorente al di fuori (2). Nel caso poi che si volesse ne-

1) Soprattutto il secondo (Mau, " *Geschichte der Wandmalerei* ", p. 185 segg.) e il terzo (p. 374).

2) Helbig, " *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* ", II², p. 221 segg. (Cfr. Collignon, " *Bas-relief en stuc trouvé à la Farnesina* ", in *Gazette arch.*, X, 1885, p. 87 segg.; " *Le style décoratif à Rome* " [estratto dalla *Revue de l'art ancien et mo-*

gare un qualsiasi contributo da parte dell'iniziativa locale, sarebbe strano come, perdurando le relazioni con il centro di origine di quell'arte, mentre l'arte decorativa dell'Italia avrebbe continuato a sentirne l'influenza rispetto allo sviluppo di uno stile già in voga, fosse rimasta per si lungo tempo estranea all'influsso di uno stile nuovo; come se questo stile nuovo anche nel suo luogo di origine si fosse svolto ed elaborato di nascosto, tra le quinte, e solo dopo aver raggiunto la pienezza del suo sviluppo, avesse fatto la sua apparizione in pubblico (1).

L'altro punto precisamente, nel quale non posso incondizionatamente accordarmi con il Mau, è là, dove egli crede che quel centro dell'Oriente ellenico, nel quale si sarebbero sviluppati i quattro stili della pittura decorativa, sia stato Alessandria (2).

---

derne, settembre - ottobre 1897], p. 10 seg. Collignon - Baumgarten, " *Geschichte der gr. Plastik* „, II, p. 737).

1) Neppure posso convenire col Loewy, quando, dopo aver notato come " für eine Entstehung des eigentlichen zweiten Stils aus dem ersten fehlt . . . . . der organiche Zusammenhang „, crede piuttosto " dass der zweite, d. i. Architekturstil, schon vorher bestand und nur zeitweilig durch den Inkrustationsgeschmack Zurückgedrängt erscheint, sowie er sich anderseits über den Einschub des dritten Stils hinweg in dem auch wieder nur eine seiner Phasen darstellenden vierten fortsetzt „. (" *Zur Herkunft des Triumphbogens* „, in *Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstage*, Wien, 1903, pag 421).

2) Mau, " *Geschichte der Wandmalerei* „, p. 108.

Su questo punto, dunque, con il Mau si accorda pienamente lo Schreiber: il quale anzi si appoggia su qualche dato di fatto, cioè sul materiale venuto fuori dal suolo egizio. E in realtà gli avanzi di costruzioni a incrostazione rinvenuti in Egitto non possono non costituire un elemento positivo in favore di Alessandria (1).

Ma che il sistema dell' incrostazione non fosse sin dal principio originario dell' Egitto, è cosa nota; e lo stesso Schreiber riconosce che nell'antico paese dei Faraoni, come in altri dell'Oriente ellenico, fu introdotto dalle regioni interne dell'Asia. Non saprei per altro comprendere la soverchia importanza che egli vuole attribuire alle relazioni stabilitesi, grazie agli avvenimenti militari e politici del tempo di Alessandro il Grande, con le regioni interne del continente asiatico, quando a lui stesso non è sfuggito il fatto, che " die kleinasiatischen Griechen, die in Sitte und Tracht immer etwas orientalischen Lebensgewohnheiten zuneigten, kannten und übten die Technik vielleicht etwas früher „ (2). E infatti

1) Lo Schreiber comincia a metterlo in evidenza e a insistervi sin dalla prefazione al suo libro sui rilievi Grimani, ove non manca di ricordare opportune notizie tramandateci da due viaggiatori italiani, Filippo Pigafetta e Vitaliano Donati, intorno a trovamenti di avanzi di marmi colorati in Egitto (op. cit., p. VI seg. Cfr. Lumbroso, " *Descrittori italiani dell'Egitto e di Alessandria* „ in *Atti della R. Accademia dei Lincei*, Ser. III, vol. III, 1879, p. 461, 499, 500).

2) " *Brunnenrel. aus Pal. Grim.* „, nota 7, (p. 62).

è lui stesso che ricorda la notizia a noi tramandata da Plinio e da Vitruvio, che nel palazzo del re Maussolo, in Alicarnasso, le pareti erano rivestite con tavole di marmo e le volte ricoperte di stucco (1).

Non mancano poi indizi, per l' età posteriore, dell'uso della incrostazione a Pergamo e in altri paesi dell' Asia. Nel santuario di *Athena Polias Nikephoros*, a Pergamo la parete del peribolo — opera di Eumene II. (2) — prospiciente nel portico, era incrostata di marmo (3). Nella parete di fondo, nel portico, vi era poi una serie di " Werk-

1) Op. cit. e luogo cit. Cfr. Plin. *Nat. Hist.* XXXVI, 47; Vitruv. II, 8, 10. Cfr. Pfuhl, *Jahrbuch d. Inst.*, 1905, p. 154. Non meno interessante delle notizie di Plinio e di Vitruvio, sull' abitazione di Maussolo, è l'altra sulla costruzione e decorazione interna della tomba dello stesso monarca; notizia che dobbiamo al Dalechamp, riferita a lui da uno dei cavalieri di Rodi, mandati nel 1522 contro Solimano. " Au bout de quatre ou cinq iours, apres auoir faict une grande discouuerte, par une apres disnee ils virent une ouuerture comme pour entrer dans une caue: ils prirent de la chandelle et deualerent dedans, où ils trouuerent une belle grande salle carree, embellie tout au tour de colonnes de marbre, avec leurs bases, chapitaux, architraues, frises et cornices gravees et taillees en demy bosse: l'entredeux des colonnes estait reuestu de lastres, listeaux ou plattes bandes de marbre de diuerses couleurs ornees de moulures et sculptures conformes au reste de l'oeuure et rapportés . . . . . sur le fonds . . . de la muraille, on ne se voyait qu' histoires taillees et toutes batailles à demy relief „. (Cfr. L. Urlichs, " *Skopas Leben und Werke* „, Greifswald, 1863, p. 169 seg.).

2) *Altertümer von Pergamon*, II, Bohn, " *Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros* „. Cfr. Collignon - Pontremoli, " *Pergame* „, Paris, 1900, p. 107.

3) *Altertümer von Pergamon*, II, p. 41.

stücken, welche in die Wand eingetiefte, von kleinen Säulchen eingefasste und durch ein Gebälk gekrönte Nischen bildeten „ (1).

A Pergamo stesso, del resto, si sono scoperte le tracce della imitazione in pittura della incrostazione in marmo vera e propria (2); e tracce notevoli se ne son trovate anche a Priene (3).

Perchè dunque si ha a credere che la patria del sistema della incrostazione debba essere stata Ales-

1) E il Bohon osserva giustamente come " sicherlich haben wir hier die plastischen Vorbilder für jene auf den pompejanischen Wänden so vielfach nur durch Malerei dargestellten zierlichen Nischenbildungen vor uns „ (*Altertümer von pergamon*, II, p. 45 seg.). Cfr. Collignon - Pontremoli " *Pergame* „ p. 114 seg.

Altre tracce di incrostazione a Pergamo: Dörpfeld, " *Die Arbeiten zu Pergamon* „, in *Ath. Mitth.* XXIX, 1904, p. 119; cfr. tav. VII. A Efeso: *Oest. Iahreshefte*, I, *Beiblatt*, p. 71 (Cfr. Wace, *Annual of the Brit. school at Athens*, IX, p. 233).

2) Il Mau ricorda la scoperta fatta a Pergamo di una parete dipinta secondo il primo stile. La casa, alla quale appartiene questa parete, è anteriore alla grande ara di Eumene II. (" *Geschichte der Wandmalerei* „, p. 108).

3) Wiegand nella recente pubblicazione su Priene (" *Priene* p. 308 segg.). Allo stesso rimando per confronti più dettagliati delle decorazioni parietali di Priene con altre di Pompei e altre ancora di Delo (Cfr. Couve, in *Bulletin de corr. hellén.*, XIX, 1895, p. 460 segg.). E intanto riferisco quanto osserva il Wiegand: " Es ist nun wichtig zu sehen, wie fast genau dieselbe Dekorationsweise in grossem Massstabe und in solidem Marmor-und Kalksteinmaterial im hellenistischen unteren Gymnasion wiederkehrt, (cfr. p. 268 e fig. 272) . . . . Dieser Saal zeigt so recht die Abhängigkeit der Stuckdekoration ersten Stils von der gressen Architektur „ (p. 316).

Si guardino ancora le decorazioni del peribolo del tempio di Afrodite, ad Afrodisia (Ch. Texier and R. P. Pullan, " *The principal ruins of Asia Minor* „; particolarmente la tav. XXXII).

sandria? E in ogni caso, perchè non si deve pensare che, quanto all'Italia, possa esservi venuto direttamente dal paese di origine, cioè dall'Asia Minore?

E Roma certamente, durante il tempo di fioritura del primo stile, vale a dire dalla guerra di Annibale al principio del primo secolo a. C., si trovò in relazione più con le coste dell'Asia Minore che con l'Egitto (1).

Ritorniamo per un momento alla questione dei quattro stili del Mau.

Dicevo che non mi persuade il concetto del Mau sulla unicità del centro di origine e simultaneamente sulla non continuità di evoluzione e di trasformazione dei quattro stili decorativi. Cominciando dal supposto *hiatus* tra il primo e il secondo, quello che è certo — e che il Mau stesso insiste a rilevare — è questo, che il secondo stile

1) Sulle relazioni di Roma con Pergamo, Wilamowitz - Moellendorff, " *Antigonos von Karystos* ,, p. 158 segg. (cfr. Schreiber, " *Brunnenr. aus Pal. Grim.* ,, nota 95, p. 91. Cfr. Courbaud, " *Le bas-rel. rom.* ,, p. 315 segg.).

Che lo stile a incrostazione sia venuto in Italia dall'Asia Minore lo crede il Dragendorff (" *Die arretinischen Vasen und ihr Verhältniss zur augusteischen Kunst* ,, in *Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.* Heft 3, 1898, p. 108). Cfr. anche I. B. Wace, (" *Apollo seated on the omphalos* ,,; in *Annual of British school at Athens,* IX, 1902-1903, p. 293 segg. Anche al Wickhoff non sfugge il fatto che la decorazione di Pompei di questo stile trova i suoi riscontri in Pergamo e in Magnesia (" *Roman art* ,, p. 122).

si riattacca al primo (1); e non c'è dubbio che, negli elementi fondamentali, un vero distacco, netto, sostanziale, tra l'uno e l'altro manca, e l'uno appare come la continuazione naturale dell'altro. Se non che, guardate le cose nell'insieme, una differenza notevolissima si avverte: con le pitture del secondo stile ci si presentano di un tratto una quantità di elementi nuovi, nella ornamentazione, che prima non c'erano (2). E il sopraggiungere di questi elementi ha impresso senza dubbio alla pittura decorativa un brusco cambiamento di fisonomia. Ora, dato il preconcetto che qualsiasi novità dovesse far capo sempre allo stesso centro di origine, quel cambiamento non poteva non suggerire al Mau l'idea di una interruzione della corrente dell'arte decorativa, e quindi di una ripresa in una fase più evoluta; e questa interruzione ripetendosi — agli occhi suoi — parecchie volte, avrebbe finito col dare alla evoluzione di quel genere artistico un vero carattere di intermittenza.

A me sembra invece più ovvia un'altra spiegazione. Prendiamo ad esempio le pitture — e tutte le decorazioni in genere — della Farnesina, classificate tra le decorazioni di stile " architet-

1) Mau, " *Geschichte der Wandmalerei* ", p. 128; cfr. p. 130, 131, 134. 139, 140 seg.

2) Mau, oper. cit., p. 241 segg.

tonico „: tra i parecchi elementi ornamentali nuovi che le pitture della Farnesina presentano rispetto alle pitture di stile a incrostazione, ve ne sono alcuni che hanno un'importanza considerevole. Frequentemente le colonne sono decorate, alla base nel fusto e all'estremità superiore, da un caratteristico nascimento di foglie, che ha il suo prototipo nell'antica architettura egizia (1). Lo stesso motivo ornamentale si ritrova spesso nelle sporgenze degli zoccoli. Pure frequenti, adoperate come elementi decorativi, sono le figure di Sfingi e di Androsfingi, le quali anch'esse ci riportano verso l'Egitto ed Alessandria (2). Frequentissime son poi le figure, umane, di tipo arcaistico, ora adoperate esse pure come semplici motivi ornamentali (3): e qui non ho che a riferirmi a quanto si è detto nella introduzione, ove ho accennato alla mia idea che l'arte arcaistica abbia avuto uno speciale impulso e uno speciale sviluppo in Alessandria.

Finalmente, tra le pitture della Farnesina, troviamo quel noto fregio con una serie di scene di

---

1) Mau, oper. cit., p. 148; cfr. p. 212, n. 2. Mau - Lessing, " *Wand- und Deckenschmuck ein. röm. Hauses*„, p. 8. Cfr. Reichhold, " *Tektonik* „, pag. 68 seg.

2) Helbig, " *Führer* „, II², 1146 - 1148.

3) Cfr. Helbig " *Führer* „, 1130.

giudizio, e delle quali sembra probabile il riferimento a un personaggio egiziano (1).

Mentre dunque circa la provenienza del primo stile, per un complesso di ragioni — ragioni di analogia, ragioni storiche, ragioni di tempo — sono stato indotto a pensare all'Asia Minore; ora invece, circa le innovazioni che ci si presentano con il così detto stile architettonico, data l'associazione, con i precipui elementi di questo nuovo stile, di elementi prettamente ed indiscutibilmente egizi, non posso questa volta non pensare anch'io sul serio a un influsso alessandrino (2). Perciò non si tratterebbe della interruzione di una stessa corrente, ripresa poi in una fase più evoluta; ma della sovrapposizione di una corrente nuova, e diversa di origine, sulla corrente antica (3).

---

1) *Monum. dell' Instit.*, XI, tav. 45-48. Cfr. *Annali*, 1882, p. 309-314. — Loewy, " *Aneddoti giudiziari in un fregio antico* „, in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, Ser. V., vol. VI (1897); tav. I, II; p. 27-45.) Cfr. *Arch. Anz.* 1898, p. 50 — Robert, " *Archaeologische Nachlese* „, in *Hermes*, XXXVI, 1901, p. 364 segg.).

2) Cfr. Mau, scritto cit. in *Rom. Mitteil.* 1895, p. 231 seg., e Loewy, scritto cit., p. 43 seg.; Wickhoff-Strong, " *Roman art* „, p. 128 segg.

3) Allora potremo spiegarci quel noto passo di Petronio: " *pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiaram invenit* „ (*Satir.*, cap. 2). Cfr. Helbig, " *Untersuchungen ueber die campanische Wandmalerei* „, p. 136 seg. Non saprei per altro comprendere la ragione, perchè si dovesse pensare — secondo l'Helbig — che dalle parole di Petronio si ricavi chiaramente, " dass es sich nicht um eine innerhalb der decorativen Wandmalerei vollzogene Neuerung handeln kann „.

Quanto poi al passaggio dallo stile architettonico allo stile ornamentale, e dallo stile ornamentale al così detto *ultimo stile di Pompei*, non pare che sia avvenuto alcun fatto analogo; cioè, la brusca sovrapposizione di una corrente con elementi decorativi affatto nuovi e con una fisonomia sua propria, sullo stile già in voga, non si osserva. E se, d'altro canto, non mancano esempi di pitture che rappresentano veri stadi di transizione, non si capisce perchè si abbia di necessità a pensare a una intermittenza, che non si vede, e in realtà non c'è stata. E l'esempio più cospicuo di questo periodo di transizione lo troviamo nelle solite pitture della Farnesina, le quali stanno a cavaliere tra il finire dello stile architettonico e il cominciare dello stile ornamentale (1).

Sta di fatto che la pittura decorativa, sia per influenze esterne, sia per virtù di energia e di sviluppo organico, ha subito consecutivamente delle forti trasformazioni; è passata cioè, come più sopra si è detto, per varie fasi, che in massima corrispondono mirabilmente con quanto ci riferisce Vitruvio sul progressivo sviluppo della pittura murale (2). E qui bisogna avvertire, che non sbaglierebbe, come infatti non sbaglia, Vitruvio —

1) Cfr. Mau, " *Geschichte der Wandmalerei* ", p. 215 segg.

2) " *De architectura* ", VII, 5; Cfr. Mau, " *Geschichte der Wandma-*

come sarebbe parso al Semper (1), e come parrebbe ancora al Durm (2), — quando, accennando al sistema della incrostazione polilitica, non intendesse riferirsi ai tempi eroici e alle tombe degli Atridi a Micene.

Per quale ragione dovrebbe riferirsi all'età micenea, quando la incrostazione polilitica era stata tanto in voga anche nell' epoca ellenistica (3)? Forse perchè poi parla degli " *antiqui* ", che imitarono la decorazione polilitica in pittura?

Ma non è a credersi che Vitrurio, parlando di " *antiqui* ", intenda riferirsi ai " *griechische Vorgänger* ", come vorrebbe il Semper. Egli parla senza dubbio degli " *antiqui* " di Roma. Se infatti è indubitato che prima dello stile ornamentale era fiorito in Roma lo stile architettonico, e prima dello stile architettonico, pure in Roma, lo stile a incrostazione; e se d'altro canto è pure fuori di dubbio che Vitruvio quando parla dello stile architettonico parla appunto di quello stile decorativo, che era stato in uso a Roma avanti la decadenza del suo tempo; perchè rispetto allo

1) " *Der Stil* " (2ª ed., München, 1878), p. 461.

2) " *Die Baukunst der Etrusker - Die Baukunst der Römer* " (*Handbuch der Architektur*, 2ª parte, 2° vol.; 2ª ed., Stuttgart, 1905), p. 494 seg.

3) Secondo il Semper stesso, del resto, il sistema della incrostazione, per influsso asiano, ripreso nell'età ellenistica, avrebbe soppiantato la megalografia e la scenografia di Polignoto e di Agatarco (" *Des Stil* ", luogo cit; cfr. Durm, opera cit., p. 495).

stile a incrostazione non dovrebbe riferirsi a quello che pure a Roma si era fatto?

Quanto poi agli " *antiqui* „, sarebbe da tirarsi in campo la questione del paesaggio. Come è noto, si è osservato che la notizia fornitaci da Plinio intorno a Ludio, o Studio che si chiamasse — secondo lo stesso Plinio il primo pittore paesista inteso nel vero senso della parola, e vissuto al tempo di Augusto (1) — urta contro la testimonianza di Vitruvio, contemporaneo di Augusto (2),

1) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXV, 116.

2) Recentemente è stata risollevata dall' Ussing (" *Observations on Vitruvii de architectura libri decem, with special regard to the time at which this work was written* „ [*translated from the Danish, and carefully revised by the Author*], *London*, 1898) una vecchia questione, sulla persona di Vitruvio; questione che, per la prima volta, fu sollevata da C. F. L. Schultz, primieramente in una lettera al Goethe (pubblicata in *Rhein. Museum*, IV, 1835, pag. 327 segg.; cfr. l'altra del 6 maggio, p. 335 segg.; cfr. Ussing, scritt. cit., p. 2); e poi trattata ampiamente, in uno scritto apposito, pubblicato dal figlio (" *Untersuchungen über das Zeitalter des römischen Kriegsbaumeisters Marcus Vitruvius Pollio* „ von C. F. L. Schultz, herausgegeben von Otto Schultz, Leipzig, 1856). L'opinione dell' Ussing — il quale per contestare l' appartenenza dell'autore al tempo di Augusto, si basa sulla lingua dell' opera e sulle sue relazioni con Plinio e con Ateneo (il meccanico, che il Diels riferisce al II. secolo d. C.: *Sitzungsberichte d. Berl. Akad. d. W.* 1893, p. 111) — da alcuni (come il Wölfflin, in *Archiv für lat. Lexikographie*, X, p. 301; e il Lanciani, in *Bullett. comun.*, XXVII, 1899, p. 24, nota 2) è stata accolta favorevolmente; altri invece si son pronunziati contro; come il Krohn (in *Berl. phil. Wochenschrift*, 1897, p. 773 segg.), l'Aitchison (in *Athenaeum*, n. 3625, p. 516), il Browne (*Athenaeum*, n. 3626-27, p. 586), l' Hultsch (presso Schmidt, " *Heronis opera* „, vol. I, p. LXX, nota 1); e più recentemente il Degering (*Ueber den Verfasser der X libri de architectura* „ *Rhein. Museum*,

il quale riferendosi alla introduzione del paesaggio nella pittura parietale, parla per l'appunto degli " *antiqui* „. Il Woermann ha senz'altro rigettato come erronea la notizia di Plinio, accettando invece quella di Vitruvio, che ha stimato fonte più diretta e più attendibile (1), e tagliando netto così con la teoria conciliativa dell'Helbig; il quale, essendosi occupato già prima di lui della questione, aveva ammesso che l'origine del paesaggio nella pittura dovesse attribuirsi all'età dei Diadochi, ma che a Studio — come egli inclinerebbe a leggere — si dovesse riconoscere il merito di aver dato un nuovo impulso a questo ramo della pittura (2).

Il modo di pensare del Woermann mi sembra un po' troppo radicale: è vero che, in via di massima, quanto alla attendibilità delle notizie pliniane bisogna procedere con molta circospezione; ma nel caso speciale non ne vedo davvero la necessità: tutto sta invece a dare al passo di Vitruvio la interpretazione che si conviene. In-

---

1902, p. 8 segg.). Quanto a me anch'io non trovo validi i motivi addotti dall'Ussing per negare che i dieci famosi libri " *de architectura* „ appartengano a un architetto del tempo di Augusto. Cfr. Mortet, " *Recherches critiques sur Vitrure et son oeurre* „, *Revue arch.*, 1902, II, p. 39 segg.

1) Woermann, " *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker* „ (München 1876), p. 221 segg.

2) *Rhein. Museum* XXV, 1870, p. 393 segg.; cfr. " *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* „, p. 109.

fatti, quando si consideri che le composizioni paesistiche, come anche le rappresentazioni figurate di quel dato genere che qui intendiamo, secondo la testimonianza dello stesso Vitruvio (1), non sarebbero entrate nella pittura parietale avanti che si sviluppasse il secondo stile, ne consegue chiaramente che gli " antiqui „ di cui parla Vitruvio, non erano poi tanto antichi quanto parrebbe a prima vista, anche supponendo che Vitruvio con questo termine intendesse riferirsi unicamente ai primi che cominciarono a decorare le pareti imitando la incrostazione polilitica.

Su questo argomento del paesaggio avremo occasione di tornarci in seguito; e per ora tiriamo innanzi.

---

1) E questa sembra confermata dall'esame delle pitture pompeiane (Cfr. Mau, " *Geschichte der Wandmalerei* „, p. 161).

CAPITOLO II.

—

Come è noto, tra i fatti che particolarmente caratterizzano i rilievi pittorici, va annoverata la frequenza di rappresentazioni relative a scene di culto, specialmente di culto campestre: tempietti, edicole, ricinti sacri, alberi sacri, erme priapiche, pilastri e colonnette sormontate da vasi; *vanni* ricolme di frutta; spoglie di animali, oggetti votivi di vario genere; e poi, serti e ghirlande e bende un po' dappertutto.

1. Il rilievo Grimani con la leonessa. A destra del grande platano, che sorge al disopra della cavitá della roccia, nella quale sta la leonessa con i leoncini, si eleva un largo pilastro, che, a guisa di base, è sormontato da un quadro votivo in rilievo: vi sono scolpiti, una testa virile barbata (maschera scenica?), una siringe appoggiata a un pilastrino, e un canestro pieno di frutta, in mezzo a cui si vede un *phallos*. Al pilastro stanno appoggiati un tirso e una fiaccola. Una grande ghirlanda di foglie e frutta, avvolta da una benda, sospesa alla parte su-

periore del quadro votivo, scende giù in mezzo ai massi della roccia. Più a destra ancora sorge una rustica ara sulla quale stanno altre frutta, fra cui una pigna.

Schreiber, *Hellenistischen Reliefbilder*, tav. I. Cfr. " *Wiener Brunnenrel.* „ tav. II (cfr. *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1885, tavola relativa a p. 265 segg.). Collignon - Baumgarten, " *Geschichte der griech. Plastik* „, II, p. 624, fig. 298; etc.

2. Rilievo con Adone ferito del palazzo Spada. Colonnato con epistilio; internamente un albero. Sull'epistilio, una testa di cinghiale (la maggior parte di restauro). Sembra che si tratti di un luogo sacro ad Artemide.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, IV. Matz - Duhn, III., 3564. Helbig, " *Führer* „, II.², 995.

3. Rilievo con Anfione e Zeto, del palazzo Spada. Edicola sacra ad Artemide. Basamento quadrangolare; agli angoli sorgono dei pilastri, sormontati da un epistilio. Nell' interno, il simulacro della dea. Sulla trabeazione, un cranio di cervo; lateralmente, due giavellotti adorni di una benda. In alto, un lungo e sottile festone, che pende dalle due estremità dell' epistilio di fronte.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, V. — Matz - Duhn, III., 3570 — Stoll, in *Lexikon der Mythologie* del Roscher, I., 1, 311 seg. Helbig, " *Führer* „, II², 992. A Ravenna esiste un frammento di una replica dello stesso rilievo (cfr. Helbig, l. cit.).

4. Rilievo con la morte di Ofelte, del palazzo Spada. Sullo sfondo, in alto, un tempietto, con costruzione a bugne.

Sereiber, " *Hellenist. Reliefb.* VI — Matz - Duhn, III, 3568. Baumeister, " *Denkmäler d. kl. Altert.* „, I, p. 113, fig. 49. Stoll, in *Lexikon* del Roscher, I, 1, 473. Helbig, " *Führer* „, II², 991.

5. Rilievo con il ratto del Palladio, del palazzo Spada. Visibile una parte del tempio, davanti a cui avviene la scena.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, VII. O Jahn, in *Annali dell'Inst.*, 1858, p. 238 seg. Matz - Duhn, III, 3566. Sybel in *Lexikon* del Roscher, I, 1, 1025 seg. Helbig, " *Führer* „ II², 994.

6. Rilievo con Paride ed Eros, del palazzo Spada. Sullo sfondo, una specie di edicola, che nella forma ricorda quella del rilievo con Anfione e Zeto, però vista più in lontananza, e presentantesi un po' obliquamente. Tra i pilastri si interpongono i rami di un grosso albero. Sulla edicola sta un vaso.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, IX. Lo stesso, in *Arch. Zeitung*, XXXVIII, 1880, p. 157. Matz - Duhn, III, 3569. Helbig, " *Führer* „, II², 989.

7. Rilievo con Ermafrodito ed Eros, del palazzo Colonna. A destra, un'erma bacchica; a sinistra, un alto pilastro quadrangolare sormontato da una statuetta di tipo arcaico (Artemide, con un capriolo sulla spalla sinistra). Nello sfondo, muro a bugne con piccola cornice; poi, in alto, dietro il muro: a destra, parte superiore di una colonna con capitello ionico, sormontata da un vaso della forma consueta che si suole riscontrare nei vasi che hanno simile destinazione (piuttosto basso, grossa pancia, coperchio conico). Al fusto della colonna, per mezzo di una benda, sta legata una fiaccola. Nel mezzo, un nocchioso tronco di albero, con poche foglie sui rami contorti, adorno di una benda. A sinistra, si innalza un edificio rotondo circondato da colonne ioniche. Nella parte di muro, che corrisponde a ogni intercolunnio si apre una piccola finestra; come pure piccoli finestrini si vedono al posto del fregio nell'epistilio. Nell' interno di questo ricinto sorge una specie di colonna a forma di cono, (*Spitzsäule*), alla quale sono attaccate, incrociate l'una con l'altra, due fiaccole.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XV. Gerhard, " *Ant. Bildwerke* „, tav. XLII, 1. Bötticher, " *Der Baumkultus der Hellenen* „, fig. 26; cfr. Cap. X, p. 158.

8. Rilievo con Narcisso, del palazzo Colonna. Erma pripica e statua muliebre (antico il torso).

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XVI. Gerhard, " *Ant. Bildw.* „, tav. XLII, 3. Matz - Duhn, III, 3575.

9. Rilievo con il Satiro suonante la siringe, del palazzo Colonna. Grossa e corta colonna adorna di un festone, sormontata da un'erma con busto di Pan, coperta di una pelle ferina. Un'altra pelle è gittata sulla colonna. Dietro, un albero.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XVII. Gerhard, " *Ant. Bildw.* „, tav. XLII, 2. Bötticher, " *Baumkultus* „ fig. 32 (cfr. p. 148) Matz - Duhn, III, 3574,

10. Rilievo con il " Faune chasseur „, nel Louvre. A destra, davanti alla figura del Satiro, un rialzo del terreno, su cui sorge un pilastro quadrangolare. Una clamide (?), raccolta alla meglio, sta adagiata sul pilastro, al quale sono altresì sospesi un *pedum* e un coniglio. Un albero vi sorge accanto. Una prominenza della roccia, che si erge dietro le spalle del Satiro, forma lo sfondo di quasi tutta la metà sinistra del rilievo. Dall'alto di questa prominenza ponde un serto di alloro.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXII. *Clarac*, 178, 169. Bötticher, " *Baumkultus* „, *fig. 23.*

11. Rilievi con Apollo, Artemide e Leto (così detti rilievi citarodici). Grande tempio con ricinto davanti. A destra un'ara; un pilastro sormontato da un tripode, a sinistra (in due esemplari).

Screiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXXIV - XXXVI. Esemplare del Louvre: Friederichs - Wolters, 431. Cfr. K. O. Müller, " *Handbuch der Archaeologie der Kunst* „, § 96, 23. — O. Jahn, " *Arch. Beiträge* „, p. 209, nota 47. — Welcker, " *Alte Denkmäler* „, II, tav. II, 3, p. 37 segg., — Jahn - Michaelis, " *Bilderchroniken* „, p. 45 segg. — Stephani, *Compte rendu pour* 1873, p. 218 segg. — Overbeck, " *Griechische Kunstmythologie* „, III, 5, p. 259 segg. — Reisch, " *Griechische Weihgeschenke* „ (*Abhandl. des arch.-epigraph. Seminares der Univ. Wien*, VIII, 1890), p. 24 segg.

12. Rilievi così detti di Icario. Nell'esemplare del British Museum il grande edifizio dello sfondo è decorato con festoni. In questo stesso esemplare si vede una palma. (Si noti che è l'unica palma in tutta la serie di questi rilievi).

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXXVII-XXXIX. (V. appresso Cap. IV).

13. Rilievo con il peribolo di un tempio, del Museo Capitolino. È frammentario. Sul davanti, un grande parapetasma, disteso a foggia di doppio festone. Dietro, a destra, un muro, oltre il quale sorge il frontone di un tempio con medaglione sostenuto da due mostri nel timpano; Vittorie sugli acroteri. Più a destra, una colonna sormontata da un vaso con manichi a teste di grifi. A sinistra, terminando il muro, il colonnato del tempio, della fronte e di uno dei lati. Più a sinistra ancora, un grande albero (quercia). Pure a sinistra, davanti il parapetasma, rimane la parte superiore di una colonna sormontata da un quadretto votivo, chiuso da due pilastri, con tre figure davanti un' ara.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XL.

14. Rilievo (due frammenti) con peribolo di un tempio, del palazzo dei Conservatori. Nel grande frammento a sinistra: muro di cinta, con cornice decorata a puntini, munito di merli con aperture a guisa di finestrini. Alcuni dei detti merli si presentano doppi, l'uno sovrapposto all' altro. Resta l' arcata della porta presso a poco nel centro, e al disopra di essa un finestrino allungato. Una benda, cingendo la parte di fabbrica tra il finestrino e l'arco della porta, vi tiene sospesi due strumenti musicali a fiato. Davanti al tempio un grosso albero di alloro, ai cui rami si attorcigliano i tralci di una vite carica di grappoli. Nel fondo, a sinistra, si scorge un edifizio con aperture ad archi, e munito anch'esso di merli. Un ramo dello stesso alloro, piegando incontro a questo edificio, penetra per l'apertura principale e ne sbuca al di sopra della sommitá. Nel frammento a destra, porzione della fronte di un tempio. Nel timpano una *vannus* con frutta e una benda.

Schreiber, *Hellenist. Reliefb.* „, XLI. *Bullettino della Comm. arch. munic.*, III, (1875), p. 247, n. 4. Helbig, " *Führer* „ I², 588.

15. Rilievo con *scena bacchica* (in vari esemplari). Nella zona inferiore, una specie di basamento, che non si vede bene se circolare, tutto fasciato da una lunga benda. Al di sopra, posta in modo da sembrare poggiante sull'orlo del detto basamento, un'erma priapica itifallica. Nella zona superiore, davanti alla figura seduta, una piccola costruzione quadrangolare con spigoli decorati, e faccia superiore a foggia di tetto a doppio spiovente. Dietro, un pilastro su piccolo basamento, sormontato da un quadretto votivo.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XLVI - XLVIII (esemplari del Museo Nazionale di Napoli e del Museo Capitolino; ne esistono altri due nel Museo di Bologna).

16. Rilievo (frammento) con albero sacro accanto a un'ara, del Museo Lateranense. Nelle nicchie che sono indicate negli specchi dell'ara, erme priapiche.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LII, 1. Benndorf - Schoene, 522, tav. XX, 1.

17. Rilievo con Pan sull'asino, del Museo di Napoli. Sulla roccia a destra, un'erma priapica itifallica, con cornucopia nella sinistra e *phallos* nella destra. Davanti all'erma, proprio sull'orlo della roccia, un'ara circolare accesa, attorno alla quale è fatto passare un serto, le cui estremità pendono in giù. A un ramo dell'albero (quercia) che sorge dietro la roccia, sono sospesi un timpano e un *lagobolon*. A sinistra, dietro l'asino, una colonna con scannellature spiraliformi sormontata da un oggetto irriconoscibile, essendo rotto.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LIV. Gerhard, " *Neapels antike Bildwerke* „, p. 453, n. 11. — Wernicke, in *Lexikon der Mythologie* del Roscher, III, 1, 1478.

18. Rilievo con Satiro e Ninfa, del Museo di Torino. A sinistra, sullo sperone di una roccia, un'ara quadrangolare decorata e doppiamente fasciata da una benda che presenta il nodo a uno spigolo dell'ara. Sull'alto della roccia, in fondo, una edi-

cola con la statua di Afrodite (del tipo della statua di Fréjus, con invertita la posizione delle braccia). L'edicoletta è adorna di un festone formato da una benda artificiosamente annodata.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LV.

19. Rilievo con " Satiri in musica „, nel Museo della R. Accademia di Mantova. Notevole un'ara che presenta delle nicchie, dentro le quali si vedono delle piccole figure virili, nude, dalle forme atletiche. La stessa ara è decorata con qualche festone per parte, sulle due facce visibili.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LVI; Labus, " *Museo della Reale Accademia* „, III, tav. XIV, *Dütschke,* IV, n. 657.

20. Rilievo con Priapo fanciullo e Sileno, della Villa Albani. Sullo sfondo a sinistra, ricinto sacro, il cui muro presenta una forte rientranza ad angolo retto. Sulla parte più sporgente, un vaso, presso a poco del tipo già noto, con coperchio conico. Sulla parte del muro meno sporgente, un'erma priapica itifallica; e davanti ad essa sporge, dalla parte interna del muro, come pare, un grosso tronco d'albero, tortuoso e nodoso, senza foglie.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LIX.

21. Rilievo con " Eracle e Ninfa „, della Collezione Barracco. A destra, pilastro quadrangolare sagomato, sormontato da un'erma priapica. Nello sfondo, un grande parapetasma sospeso per i lembi ai rami di due alberi. Dietro sporge una colonna, sormontata da un vaso del solito tipo.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LX.

22. Rilievo con Sileno e Sirena (da disegno presso Gerhard). In alto, a destra, un rialzo roccioso con sopra un'erma e, davanti, un'ara accesa. Innanzi a quest'ara rimangono gli avanzi dei rami di un albero, a cui è sospesa una siringe.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXI.

23. Rilievo con una cerva davanti a un'ara, del Museo di

Vienna. Attraverso l'arco di una delle facce dell'ara si vedono pendere due *tintinnabula*.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXVII. — Sacken, " *Die antiken Sculpturen des k. k. Münz - und Antiken - Cabinetes* „, tav. 19, p. 40. Cfr. Sacken, " *Die Sammlungen des k. k. Münz - und Antiken - Cabinetes* , , p. 34 e 106. — Friederichs - Wolters, 1902. — R. v. Schneider, " *Album auserl. Gegenstände d. Antiken - Sammlung d. Allerhöchsten Kaiserhauses* „, tav. XX.

24. Rilievo con scena di sacrificio, nella Villa Albani. Molto restaurato. A sinistra, un' ara con sopra delle frutta. Una vecchia donna con la mano destra vi sparge sopra qualche cosa, mentre con la sinistra sostiene un piatto pieno di frutta e sorregge per il manico un recipiente in forma di boccaletto. A destra, due altre donne, di cui l'una, in piedi, suona il tamburello, l'altra, seduta, il doppio flauto.

Schreiber, *Hellenist. Reliefb.* „, LXVI. — Zoega, " *Bassirilievi antichi di Roma* „, II. 105.

25. Frammento di rilievo con attributi bacchici, nel Vaticano. Si vede l'avanzo di una colonna sormontata da un vaso a larga bocca, da cui pende un grappolo d'uva ed una foglia di vite. Accanto, a destra, disposto obliquamente un tirso, al quale sono sospesi due *tintinnabula*.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXVIII, 1.

26. Frammento di rilievo del Museo di Berlino. Avanzo di edifizio architettonico. Avanzo di un' albero (quercia). Vasi del tipo consueto a riscontrarsi nei sacrari, con manichi a testa di grifo.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXVIII, 2. " *Beschreibung d. ant. Skulpturen* „, 956.

27. Frammento di rilievo con avanzo di ara, del Museo Thorwaldsen a Kopenhagen. Nella specie di nicchia che si vede incavata nella faccia dell'ara, una " *Spitzsäule* „ sormontata da una " *rannus* „.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXIX.

28. Rilievo del Louvre con sacrificio campestre. Ara decorata con festoni. Sullo sfondo, grande parapetasma sospeso per i lembi a due alberi sorgenti ai due lati. Dietro si vede sorgere la parte superiore di una colonna sormontata da una specie di edicoletta con porticina a due battenti aperta. Un Satiretto, aiutato da un Sileno adulto, porta sulla testa una *vannus* piena di frutta.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXX. Clarac, 217, 314.

29. Rilievo con lo " Schildtanz „, del Museo Lateranense. Figura maschile nuda, danzante davanti a un'ara accesa. A sinistra, sull'alto del muro dello sfondo, una figura pure nuda suonante il flauto. (Le due figure sono piuttosto grottesche). Al di sopra del muro un parapetasma.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXIII, 1.

30. Rilievo con il contadino e la vacca alla fontana, del Museo Vaticano. A destra, sullo sfondo, muro di cinta, dietro il quale si vede sorgere la parte superiore, con i due capitelli delle colonne, della fronte, con il frontone e il tetto di un tempio.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXIV. — Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, V, 33. — *Bötticher,* " *Baumkultus* „, fig. 54 e p. 47. — Helbig, " *Führer* „ I², 176.

31. Rilievo con l'armento, nella Gliptoteca di Monaco. In alto, a sinistra, un'erma priaprica itifallica, volta a destra. Avanti ad essa un'ara.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXV. — Winckelmann, " *Monum. ined.* „, n. 67 — Guattani, " *Monum. ant. ined.* „, 1788, genn. n. 3 — E. Braun, " *Zwölf Basreliefs* „, 7 — Lützow, " *Münchener Antiken* „, tav. 38 — Brunn - Rruckmann, " *Denkm.* „, 343 b — Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 127 — Furtwängler, " *Beschr. d. Gliptothek* „, 251.

32. Rilievo con " garzone nel bosco „, in Villa Albani. In alto, a destra, sulla roccia rupestre, un'erma priapica, adorna di un serto di fiori.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXVI. — Zoega, " *Bassirilievi antichi di Roma* „, tav. XXXVII.

33. Rilievo con un leone che atterra un toro (originale perduto, noto da un disegno del *Codex Pighianus*). A destra, rialzo roccioso, sormontato dall'erma di una figura barbata, con la testa coperta di un indumento di forma singolare (specie di elmo con visiera sporgente e cocuzzolo girato indietro a guisa di guscio di lumaca). Sulla stessa roccia, dietro l'erma, stanno degli oggetti irriconoscibili; e alla roccia stessa sta sospeso un serto; e in basso vi è appoggiato un *pedum*.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXVIII.

34. Rilievo con " ingresso nel porto „, nel Museo Capitolino. In alto, un albero con accanto una colonna scannellata sormontata da un vaso della forma solita. Più a destra, un piccolo edifizio con porta, davanti alla quale sta un cane. Più a destra ancora, un tempietto con il frontone decorato di una corona con bende. Sul pronao del tempietto, due vasi.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXIX — *Museo Capitol.* vol. IV (Foggini), tav. 46.

35. Rilievo con il contadino che va al mercato, nella Gliptoteca di Monaco. Nello sfondo un santuario: la parte principale ne è formata di un edifizio rotondo, scoperto, con finestrini in alto, e coronato da un cornicione. Nell'interno una " *Spitzsäule* „ riccamente decorata, che sorregge una *vannus* con frutta e un *phallos*. Una parte del muro di questo edifizio, sul davanti, in corrispondenza alla *Spitzsäule*, è diroccato. Sulla sommità del cornicione, nella parte posteriore, stanno dei tamburelli. A destra si innalzano gli stipiti di una grande porta, che finisce a forma di piramide, dalle facce convesse, sormontata da una pigna. Allo stipite destro è attaccato un muro, piuttosto basso, dietro al quale sorge un albero, di cui un grosso ramo, passando sotto l'arco della porta, esce fuori e poi si eleva in su. Un'altra parte di costruzione è unita all'edifizio circolare

nel lato sinistro: su di essa sta un vaso votivo con accanto un tirso e due fiaccole. In alto poi, verso sinistra, su di una sporgenza della roccia, sorge un'edicoletta, con un'erma priapica.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXX. — *Monum. dell'Inst.*, II, 27 — Bötticher, " *Baumkultus* „, fig. 56 — Lützow, " *Münchener Antiken* „, tav. 38—Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 301 — Furtwängler, " *Beschr. d. Glypt.* „, 455.

36. Rilievo detto di " *Alexandreia* „, del Casino Ludovisi.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXVII. — Idem, " *Ant. Bildw. d. Villa Ludovisi* „, n. 169, p. 179 seg.

37. Rilievo con porta di città e tempio, del Museo Lateranense. Muro di cinta (con porta e un tempio nella parte interna). Ricca architettura e decorazione. Sotto la porta (il rilievo è frammentario) rimane la testa di una cerva, che guarda in alto.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXVIII.

38. Rilievo con porta di città e tempio (frammento riprodotto in un disegno del *Codex Coburgensis*). Il muro è munito di merli. Al di sopra della porta, una testa di cinghiale. Attraverso il vano della porta si vede un grande, ma sottile festone, a cui è sospeso un corno da caccia. Al di là del muro sorge un tempio, sul cui frontone stanno un arco e una clava.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXIX. — *Arch. Zeitung*, 1872, tav. 58.

A questa serie pubblicata dallo Schreiber si possono aggiungere i seguenti:

39. Rilievo inedito, nel magazzino del Museo delle Terme, di piccole dimensioni, frammentario e molto logoro (proviene dal Tevere). Nel fondo, un arco sostenuto da due colonne ioniche, adorno di festoni e nastri. Dietro l'arco sorge un cipresso. Sul davanti, un grande vaso collocato sú di una base (in gran parte perduta). Un po' a sinistra del vaso un'alta erma. Più a

sinistra ancora, un albero, il cui tronco contorto si biforca in due rami: l'uno passa sotto l'arco e rialzandosi ne supera quasi la sommità; l'altro gira davanti all'erma, e raggiunge pure l'altezza dell'arco. Poche e larghe foglie sulle cime dei rami. Davanti all'erma, gittata su di un rialzo, una qualche cosa che sembra un pelle ferina, e appoggiato alla pelle un bastone (perduto in gran parte). Al di sopra del vaso un oggetto, che sembra una clava, ma non si vede bene dove stia appoggiata.

40. Rilievo votivo (a Priapo?) nel British Museum (con vari restauri).

" It represents a square cippus erected in a spot consecrated to Priapus, whose terminal statue is seen on a rock on the left. Behind this term are a Pan's pipe and a shepherd's crook, pedum. The cippus stands in the middle of the scene. On its face is sculptured a myrtle wreath; it is surmounted by a vase wiht heads of Gryphons projecting on each side. Behind the cippus is a tree, and on the right another tree, near wich are a stork and a goose feeding „ (Smith).

Ancient marbles in the Brit. Museum, II, tav. 3 — A. H. Smith, " *A catalogue of sculpture in the department of Greek and Roman antiquities* „, III, 2165.

41. Rilievo detto di Nesso e Deianira, del British Museum, (proveniente dal palazzo Verospi; restaurato dal Cavaceppi). Albero sacro, con sopra un vaso (La parte superiore dell'albero e il vaso sono antichi).

Cavaceppi, " *Raccolta* „, III, tav. 29. — *Anc. Marbl.* II, tav. 15. — A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 2201.

42. Rilievo sepolcrale di Metrodoro, proveniente da Chio, nel Museo di Berlino. Sul lato *b* (secondo la " *Beschreibung* „) " steht unter einem Baum, an dem nur zwi Blätter wie von einer Platane gezeichnet sind, ein Jüngling, der Verstorbene..... Hinter dem Knaben (lo schiavo) befindet sich eine dorische Säule, auf der eine Amphora aufgestellt ist... Auf dem ... Bil-

de *c*, ist zwischen einer ähnlichen, gleichfalls eine Amphora tragenden Säule und einem etwas niedrigeren Pfeiler, über dem ein Gewand liegt, ein in die Wand geschlagener Nagel sichtbar, an dem mittels langer Schnüre das palästrische Gerät des Verstorbenen, Strigilis, Oelfläschchen Schwamm und ein undeutlicher Gegenstand aufgehängt ist „ (" *Beschreibung* „).

Studniczka in *Athenische Mittheilungen*, XIII, 1888, tav. III, e p. 199 segg. — *Beschreibung der Skulpt.* 766 A.

43. Rilievo sepolcrale proveniente da Thyrea, in Atene. Con la figura giovanile del morto, che da un lato ha un serpente, dall'altro un cavallo. Nello sfondo un albero, al quale sono appese le armi.

" *Expédition de Morée* „, III, tav. 97 — Bötticher, " *Baumkultus* „, fig. 63. — Kekulé, " *Ant. Bildwerke im Theseion* „, 232 — Sybel, " *Katal. der Sculpt. zu Athen* „ 574. — Friederichs - Wolters, 1812. — Cfr. Pfuhl, in *Jahrbuch des Inst.* XX (1905), p. 75.

44. Frammento di un rilievo del Museo Chiaramonti, con figura di giovine davanti a un'ara adorna di bucrani e festoni. Dietro l'ara sorge un pino, " um deren Stamm eine breite Binde geschlungen scheint und in deren Krone Wollbinden geschlungen sind; r. hängen an einem Ast Kymbala, l. ist an den Stamm eine Flöte gelehnt „ (Amelung).

Amelung, " *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums* „, III *Museo Chiaramonti* I; tav. 50, n. 250. — Cfr. Gerhard, " *Ant. Bildwerke* „, tav. 83, 2. — Bötticher, " *Baumkultus* „, fig. 5, p. 44 e 76.

45. Base triangolare di candelabro, nel Vaticano. In una delle tre facce si vedono le armi di Artemide, faretra arco e giavellotto, sospese ad un albero. Nella seconda, le corna di un cervo adorne di bende (e corone?), drizzate su di una " *Spitzsäule* „, che sorge su di un'ara, alla quale è anche appoggiata una tavoletta votiva. Nella terza, un'ara rustica formata da grosse pietre accatastate. Vi stanno sopra delle frutta, e serti pure di frutta ne pendono giù.

Gerhard, " *Ant. Bildw.* „, tav. 83.

46. Stela di Artemidoro (Atene). " Le fond représente un paysage montagneux, rappelant des bas-reliefs alexandrins et quelques motifs de la colonne trajane; on voit un olivier auquel est suspendue une gibecière contenant deux lièvres „.

Le Bas-Reinach, " *Voyage arch. en Grèce et en Asie Mineure* „ pl. 76. — Cfr. Heydemann, " *Die ant. Marmorbildwerke zu Athen* „ n. 209; etc.

47. Rilievo sepolcrale da Thyrea. Davanti alla figura principale — una donna seduta — " est un arbre sacré peut-être un olivier, qui s'enroule autour d'une colonnette dorique .... Deux branches de l'arbre sont reunies par une bandelette ... Au sommet de la colonnette est une ... figure dont l'attitude et la costume rappellent Artemis „.

Le Bas-Reinach, " *Voyage arch.* „, pl. 98 bis — Sybel, " *Katalog der Sculpturen* „ 348 — Bötticher, " *Baumkultus* „, fig. 48 — Friederichs-Wolters, 1847. etc.

48. Frammento di rilievo in Atene. " Von der ganzen Darstellung ist nur ein Gefäss übrig, um welches sich eine Schlange windet; das Ganze war von einem Kranze umgeben „ (Friederichs-Wolters, 1912).

Cfr. Sybel, " *Katalog* „, 6625—Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 216.

49. Rilievo in Mantova. A sinistra, stela su basamento e sorreggente una tavola. Attorno alla stela si avvolge un serpente, che accostava la testa (ora mancante) alla coppa portagli da un guerriero. All'estrema destra (dietro il cavallo che segue il guerriero) " ein alter knorriger Baum, dessen Zweige n. l. herüberlangen „ (Dütschke).

Labus, " *Museo della R. Accademia* „, III, tav. VII. — Conze, *Arch. Zeitung.*, XXV (1867), p. 106* — Dütschke, IV, 740 — Cfr. Benndorf, " *Ueber das Cultusbild der Athena Nike* „ (in Benndorf-Hirchfeld, *Festschr. zur 50jähr. Gründungsfeier d. arch. Inst. in Rom.* Wien, 1879), p. 38 segg.

A questa lista, nella quale, come si vede, ho anche com-

preso vari rilievi sepolcrali, si può far seguire ancora una serie di rilievi pure sepolcrali — ed è a notarsi la loro appartenenza all'Asia Minore — raccolti recentemente dallo Pfuhl: « *Das Bauwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs* „, (al quale articolo ho avuto già occasione di riferirmi più di una volta), in *Jahrbuch d. Inst*, XX, 1905, p. 47 - 96 e 123 - 155. Interessante la conclusione (p. 152 segg.), ove fa dei confronti particolari con i rilievi pittorici studiati dallo Schreiber, e ove, giungendovi per altra via, arriva ai miei stessi risultati, cioè: che il rilievo pittorico non è originario di Alessandria, ma dell' Asia Minore.

Lo Schreiber si appoggia ancora sulle rappresentanze di questo genere, per confermarsi nel suo pensiero che i rilievi paesistici siano di origine alessandrina. " So wenig auch die griechisch - ägyptische Mischkultur des Ptolemäerreiches in den überall rein hellenischen Stoffen des Reliefbildes zur Geltung kommt, ... so weist doch die ungemein häufige Darstellung ländlicher Baumheiligthümer und speziell des mit ihnen oft verbundenen künstlerisch zugerichteten Holzpfahls (κίων κανονειδής) nach dem semitisch - aegyptischen Kulteinflüssen unterworfenen Osten und gerade in Alexandrien scheint dieser Kultgegenstand diejenige Gestalt erlangt zu haben, in der er auf Wandbildern, Reliefs und gelegentlich auch unteritalischen Vasen vorkommt „ (1).

1) " *Die Brunnenr. aus Palazzo Grimani* „, p. 56.

Verissimo che il culto degli alberi, dei pilastri, ecc., è stato largamente praticato dai popoli semitici; e nessuno lo mette in dubbio (1). Ma si può mai dire che abbia costituito una loro specialità esclusiva? Anche supposto — supposizione molto discutibile — che le dette forme di culto fossero originarie dei popoli semitici, perchè si potesse addivenire al concetto dello Schreiber, bisognerebbe di necessità ammettere che, per penetrare ed espandersi negli altri paesi del mondo antico, fossero passate attraverso la trafila della " *griechisch - aegyptische Mischkultur* „ del regno tolemaico.

Nel mondo ellenico, — sia pure inteso in senso strettamente geografico, per non pregiudicare la questione etnografica — il culto degli alberi

1) Lo Schreiber a questo proposito (nota 98 a p. 92) si riferisce agli studi del Baudissin (*Studien zur semitischen Religionsgeschichte* „ II, p. 218) e del Meyer, (" *Geschichte des Alterthums* „ I, 1884, § 205), e alle no- alle notizie del Sachau, (" *Reisen in Syrien und Mesopotamien* „, Leipzig, 1883, p. 115). Per lo stesso argomento si veggano: W. Ouseley, " *Travels in the East* „, I (1819), append., p. 369 seg. — S. J. Curtiss, " *Ursemitische Religion im Volksleben des heutigen Orients. Forschungen und Funde aus Syrien und Palästina* „ (deutsch. Ausg. Leipzig, 1903; che io non conosco; cfr. F. Schwally, in *Archiv für Religionswissenschaft*, VIII, p. 276).

Il culto degli alberi non si è limitato al mondo semitico e al mondo classico. Per l'Europa settentrionale: Mannhardt - Heuschkel, " *Wald- und Feldkulte* „, Berlin, 1904 - 1905. In genere, si vegga Fergusson, " *Tree and serpent worship: or illustrations of Mythology and art in India* „, 2ª ed., London 1873: " *Introduction assay* „, p. 1 segg.

e dei pilastri risale indubbiamente alla così detta età micenea, come risulta dalle analoghe rappresentazioni in monumenti di quell' epoca (1). Si voglia o non si voglia credere che il culto degli alberi e dei pilastri dell' epoca classica, in Grecia e in Italia, sia stato ereditato direttamente dalla civiltà micenea; e quindi, si voglia o non si voglia ammettere che le rappresentazioni dei monumenti del tardo periodo ellenistico e del periodo greco - romano si debbano riconnettere con quelli micenei (2); è fuori di dubbio però che la tradizione classica, relativa a epoche anche di molto anteriori a quella della " *griechisch - aegyptische Mischkultur* „ del regno tolemaico, non difetta davvero di notizie intorno al culto di pi-

1) W. Reichel, *Ueber vorhellenische Götterculte* „ (Wien, 1897), p. 63. — Furtwängler, " *Die antiken Gemmen* „, III (Geschichte), p. 44 segg. — Evans, " *The Mycenean tree and pillar cult and its Mediterranean relations* „ (London, 1901) — G. Karo, " *Althretische Kultusstätten* „, in *Archiv für Religionswissenschft*, VII, p. 116 segg. — L. A. Milani " *L'arte preellenica alla luce dei bronzi dell' antro ideo cretese e dei monumenti hetei* „, in *Studi e Materiali di archeologia e numismatica*, I, p. 161 - 234; II, p. 1 - 96; III, p. 1 - 142 (*passim*). Cfr. P. Girard, " *Ajax fils de Telamon* „, in *Revue des études grecques*, XVIII, 1905, p. 35, 43 segg. — Fra gli altri monumenti, interessante un sarcofago di pietra dipinto, con scene di culto: Paribeni, *Rendiconti dei Lincei*, Ser. V, vol. XII, 1903, p. 343 segg.; cfr. Karo, scritto cit., p. 129 seg. e nota 1 a p. 30.

2) Evans, oper. cit., p. 28 segg. E credo che l' idea dell' Evans sia da prendersi in seria considerazione. (Cfr. Six, " *Les dates et la durée de l'art. mycénien* „, in *Revue arch.*, *4 sér.*, I, 1903, 1; p. 152 seg.).

lastri, di alberi, ecc. (1); le quali notizie, con le rappresentazioni dei monumenti dell' epoca ellenistica e greco-romana, combinano per lo meno tanto, quanto i dati della tradizione semitica.

Il sacro olivo di Atena Poliade nel Pandrosion di Atene (2), la quercia di Dodona (3), l' olivo di Atena "Pronoia„ a Delo (4), il platano di Agamennone a Delfo (5), il platano di Menelao a Kaphy-

1) Quanto al culto degli alberi, particolarmente interessante il noto passo di Plinio: *Nat. Hist.* „, XII, 2; cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „ cap. II, p. 9 seg. — Presso a poco la stessa cosa dice Fedro, " *Fab.* „ III, 17 segg. Interessante pure il passo di Luciano: " *De sacrificiis* „, 10. Sullo stesso argomento del culto degli alberi, si vegga lo stesso Bötticher, " *Die Tektonik der Hellenen* „ (2ª ed.) vol. II (Berlin, 1881), p. 365 segg.; e anche l'articolo " *Arbores sacrae* „ del Saglio, nel *Dictionn. des antiquités*, I, p. 356 segg. — Per Roma, particolarmente Plutarco, " *Numa* „, 8. Sul culto degli alberi in Roma da vedersi anche G. Stara-Tedde, " *I boschi sacri dell' antica Roma* „, in *Bull. arch. com.*, 1905, p. 189-232. (Cfr. l' epigrafe di Via delle Sette Sale, G. Gatti, *Bull. arch. com.*, 1887, p. 156).

2) Erodoto., VIII, 55; Euripide., " *Erechth* „, (ed. Nauck, vol. III) framm. 362, vers. 46 segg. (cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VIII, § 1, p. 107 segg. e cap. I, p. 5); Euripide., " *Ion* „ 1433 segg. (cfr. Mannhardt-Heuschkel, " *Wald-und Feldkulte* „ II, p. 26); Aristofane, " *Aves* „, 615 segg. (cfr. Judeich, " *Topographie von Athen* „ (*Handbuch d. kl. Altertums-Wiss.*, IIIer Band, 2o Abt., 2o Hälfte), 1905, p. 252 e nota 10, ove sono riferite altre notizie di autori antichi.

3) Bötticher. " *Baumkultus* „, cap. VIII, § 3, p. 111 segg. Cfr. Wagler, " *Die Eiche im Kultus und in der Mythologie der Griechen und Römer* „, in *Berliner Studien für class. Philologie*, XIII, 1892, p, 2 segg.

4) Callimaco. " *Hymn. in Delum* „, 316 segg. (Cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VIII, § 4, p. 115 segg.).

5) Teofrasto, " *Hist. Plantarum* „, IV, 13; Plin., " *Nat. Hist.* „, XVI, 88. Cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VIII, § 5, pag. 116 segg.

ai (1), il platano di Zeus (Europa - platano) a Gortina (2), l' olivo di Io ad Argo (3), il platano di Elena (Elena - platano) a Sparta (4), ecc.; e poi, passando nel mondo romano, il fico ruminale (e poi il fico di Navio (5)), il corniolo di Quirino (6), la quercia di Giove Feretrio (7), ecc.; rappresentano evidentemente un complesso di fatti, che, come termini di confronto, nello studio dei monumenti greco - romani, non possono in nessun modo passare in seconda linea rispetto,

---

1) Pausania, VIII, 23, 3; Teofrasto e Plinio, ll. cc. Cfr. Bötticher, "*Baumkultus* „, VIII, § 6, p. 119 seg.

2) Teofrasto, " *Hist. plantarum* „, I, 9, 5; Varrone, "*De re rust.*„ I, 76; Plinio *Nat. Hist.*, XII, 15. Cfr. Bötticher, " *Baumk.*„, cap. IX, § 2, p. 141.

3) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XVI, 89. Bötticher, *Baumkultus*, cap. III, § 7, p. 32 seg.

4) Teocrito, " *Idyll* „ XVIII, 40 segg. Cfr. Bötticher, " *Baumkultus*, cap. IV, § 2, p. 42. Cfr. Mannhardt - Heuschkel, " *Wald - und Feldkulte* „, Vol. II, p. 22 seg.

5) Plutarco. *Romolo*, 4; Servio, " *Commentar. in Virgil. Aenead.* „, VIII, 90. (Cfr. Bötticher, " *Baumk.*„, cap. III, § 5, p. 31, cfr. cap. VIII, § 14, p. 128 segg.). Sul fico di Navio (rampollo del primo,) nel Comizio: Plinio, " *Nat. Hist.* „, XV, 20. (Cfr. Bötticher, " *Baumk.* „ cap. VIII, § 14).

6) Plutarco. *Romolo*, 20; Servio, " *Commentar. in Virgil. Aenead.* „, III, 46, (Cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, cap. VIII, § 15, p. 130 segg.).

7) Livio, I, 10 (cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, capo VIII, § 17, p. 133 seg.; cfr. Wagler, scritto cit. in *Berliner Studien*, p. 20 segg). Con il culto degli alberi in Roma va riconnessa l'*Arbor sancta* sul Celio, ricordata nella *Notitia*, Reg. II (Jordan, " *Topographie der Stadt Rom* „, II, p. 513; cfr. Hülsen, in *Realencykl.* di Pauly - Wissowa, II, 1, 420).

per esempio, al terebinto di Mamre (1), o alla quercia di Ofra (2), o alla palma di Debora sul monte Efraim (3), o alla palma di Nedjra nello Jemen (4).

Similmente, per le pietre sacre, i pilastri, le colonne, e simili; non c'è bisogno di ricorrere alle analogie del mondo semitico, quando queste analogie le troviamo in larga misura anche nella tradizione classica (5). É impossibile distaccare, per esempio, dalle varie forme di pietre di carattere religioso anche gli antichissimi ἀργοὶ λίθοι (6);

---

1) La *Genesi*, 18, 4, 8 (cfr. Filone, " *Quaestiones et solut. in Genes.* „, IV, p. 239; Giuseppe Flavio, " *De Bello Iud.* „, 4, 9, 7; lo stesso, " *Ant. Iud.* „ I, 10, 4.Cfr., Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VIII, § 2, p. 111).

2) I *Giudici*, 6, 11. Cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, cap. XL, § 5, p. 521.

3) I *Giudici*, 4, 5, Cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „ cap. XL, § 5, p. 523 (In questo stesso capitolo, e paragrafo, trovansi ricordati altri esempi presso gli Israeliti).

4) Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VIII, § 19, p. 135, e cap. VII, p. 102. (cfr. cronista Tabary, presso W. Ouseley, " *Travels in the East* „ I, append. p. 369 - 371).

5) Circa il culto delle pietre presso i Greci e gli Italici, giustamente osserva il Reisch: " Da aber Aehnliches (riferendosi a quanto avveniva tra i popoli semitici) bei primitiven Völkern an den verschiedensten Punkten der Erde wiederkehrt (cfr. Lippert, " *Kulturgeschichte der Menschheit* „, II, p. 363 segg.; Hörnes, " *Urgeschichte der Menschen* „, p. 86 e 98 seg.), so wird man auch bei den Griechen und Italern diesen Kult für alteinheimisch ansehen müssen, wenn auch mancherlei Bräuche (Z. B. das Salben der Steine) in letzter Linie dem Orient entlehnt sein mögen „ (articolo ἀργοὶ λίθοι, in *Realencykl.* di Panly - Wissowa, II, 1, 724).

6) " Die regelmässig gestalteten Kultsteine, welche die Formen von Om-

e le stesse erme, qualunque ne sia l'origine particolare, e la particolare destinazione (1), in ultima analisi fanno capo allo stesso concetto unico, generale, del culto delle pietre.

Se è perfettamente inutile pensare a una tarda influenza orientale - semitica circa il culto in sè, è chiaro che ugualmente inutile è pensare a una tarda influenza orientale - semitica circa qualsiasi manifestazione del culto stesso. E qui intendo riferirmi all' uso di porre accanto o di appendere ai pilastri, ai tronchi o ai rami degli alberi, oggetti di vario genere come offerte votive (2). Ma

---

phaloi, Spitzsäulen, Pyramiden, Phalloi u. a. haben, haben in der Regel ihre Gestalt erst durch Menschenhand erhalten, sind also nicht ἀργοί; doch beruht ihr Kult auf den gleichen religiösen Vorstellungen, so dass sie bei der Beurteilung der α. λ. nicht völlig beiseite gelassen werden können „ (Reisch, scritto cit., 723).

1) Cfr. L. Curtius. " *Die antike Herme* (Inauguraldissertation) „. Leipzig, 1903.

2) Bötticher, " *Baumkultus* „ cap. VI (*Gelübde und Gelübdegaben. Weihgeschenke und Dankespenden*), p. 56 - 100. Cfr. " *Die Tektonik der Hellenen* „ II², p. 371 seg. — Sull'uso generale dei doni votivi, Reisch, " *Griechische Weihgeschenke* „, cap. I, p. 1 - 20. Per il Reisch l'uso dei doni votivi " ist den Stämmen indogermanischer Cultur nicht ursprünglich eigen „. Dai *Veda*, che pure rivelano uno sviluppatissimo rituale religioso, nulla si sa circa l'uso di anatemi; l'episodio del peplo nell'Iliade (VI, 288 segg.) mostrerebbe " den Ausgangspunkt des späteren Brauches „; che apparirebbe in uno stadio più progredito nella Doloneia e nell'Odissea (p. 1 seg.; cfr. nota 1 a p. 2). Quanto agli ultimi secoli della Grecità, " von einer Fortentwicklung der Weihgeschenke „ non sarebbe il caso di parlare " weder in inhaltlicher noch formaler Insicht „; e quest' epoca si ha da prendere in considerazione solo in quanto " sie ältere Sitte wieder-

del resto, la solita tradizione classica non manca di notizie, che per quanto sapute e risapute, sono sempre opportune a questo riguardo. Si pensi al Vello d'oro (1). E poi, all'antichissimo pioppo, o salice, che sorgeva davanti all'ingresso dell'antro ideo cretese, ai cui piedi venivano disposti i doni votivi (2). La quercia di Demeter abbattuta da Erisittone (3), gli alberi sacri davanti al tempio di Giunone, nel quale si rifugiò Psiche (presso Apuleio) (4), gli alberi del bosco sacro di Aricia (5), portano appesi ai loro rami doni votivi.

Come si è accennato in principio, nelle rappresentazioni dei rilievi paesistici (e nelle pitture parietali), non di rado, tra gli oggetti votivi, si vedono pelli di animali, o altri avanzi animali, o anche animali interi (in genere selvaggina): anche questi elementi delle rappresentazioni non

---

spiegelt „ (p. 3). Si vegga ancora P. Stengel, " *Die griechische Kultusaltertümer* „, (5° vol., 3ª parte dell'*Handbuch* di I. Müller) 2ª ed. (1898) p. 80 - 86.

1) Apollon. " *Argonaut.* „ II, 142 segg.; Apollod. I, 83; Serv., " *Comment. in Virg. Georg.* „, II, 140. (Cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VI, § 1, p. 59; e Türk " *Phrixos* „ in *Lexikon* del Roscher, fascicol. 52 [vol. III, 2], 2458 segg.).

2) Teofrasto, " *Hist. plantarum* „, III, 3, 4 (Bötticher, " *Baumkultus* „, cap. VI, § 1, p. 59 seg.; cfr. cap. III, § 2, p. 27 seg.).

3) Ovidio, " *Metamorph.* „ VIII, 744 (Bötticher, " *Baumk.* „ p. 60).

4) Apuleio, " *Metamorph.* „ VI, 3; (Bötticher, ibidem).

5) Bötticher, ibid.

costituiscono una peculiarità speciale di un determinato paese; ma si riferiscono all' uso, nell' antichità ovunque diffuso, di consacrare ai numi una parte della preda di caccia (come all' occorrenza gli stessi arnesi da caccia) (1).

Ritengo inutile insistere su questo argomento delle offerte votive; poichè non pare che nel complesso ci possa essere divergenza di opinioni sulla generalità del loro uso, e quindi sulla impossibilità di cercare appiglio nel detto argomento per determinare l' origine delle opere artistiche che l' uso stesso rispecchiano. Al contrario, voglio fermarmi su di una certa specie di oggetti (sempre nel campo degli oggetti votivi), ai quali si è voluto attribuire un' importanza particolare: intendo dire le ghirlande di fiori e i serti di fiori (che talvolta sono anche di frutta), serti e ghirlande e festoni, che nei rilievi paesistici ornano le are, le edicole, le erme, i vasi, gli alberi, ecc. A parere dello Schreiber, costituirebbero una vera marca di fabbrica dell' arte alessandrina. Dato che Alessandria era la città dei fiori nel mondo antico; che in nessun altro paese la floricultura fu tanto in voga quanto in Alessandria; che

1) Cfr. Bötticher. " *Baumkultus*, , cap. VI; § 5, p. 69 segg. Oltre all'epigramma di Paolo Silenziario (*Anth. Palat.*, VI, 57), e agli altri passi di scrittori citati dal Bötticher interessanti due altri epigrammi ; uno di Riano (*Anth. Palat.*, VI, 34) e l'altro di Leonida (*Anth. Palat.* VI, 35).

la passione per le ghirlande vi assunse la forma di una vera *ghirlandomania* (1); che tutto un quartiere della città era abitato da fabbricanti di corone (2); in quale altro paese gli artisti potevano trovare un più ricco e più fecondo campo di inspirazione in fatto di serti e di corone?

Mi rincresce di non potere accettare neanche questa argomentazione dell'egregio archeologo tedesco. Non basta che in Alessandria i fiori si coltivassero più assai che altrove, che le ghirlande vi si fabbricassero in assai maggior numero che altrove, e se ne facesse un uso assai maggiore che altrove: perchè si potesse ammettere che solo in Alessandria si fossero fatti dei rilievi (e altre opere di arte in genere) con rappresentazioni di serti e di corone, bisognerebbe, provare che questa roba si conoscesse solo in Alessandria, e che in qualunque altro paese del mondo antico le corone e i serti e i fiori nella pratica del culto fossero del tutto sconosciuti o quasi; altrimen-

1) Callisseno presso Ateneo., V, 25, p. 196 D. — Schreiber, " *Brunnenr. aus. Pal. Grim.* „ p. 57, e note 99 (p. 92) e 23 (p. 65 seg.). Cfr. " *Die alexandr. Toreutik* „, in *Abhandl. d. k. Sächs. Gesell. d. Wissensch.*, XIV, p. 467. Collignon - Baumgarten, " *Geschichte der gr. Plast.* „, II, p. 621 seg. Courbaud, " *Le relief romain à représentations historiques* „, p. 293. Cfr. Lumbroso. " *L'Egitto dei Greci e dei Romani* „ p. 116,

2) Schreiber, oper. e luog. cit. — A proposito del quartiere dei coronari, presso il tempio dell'*Agathodaimon*, Lumbroso op. cit. p. 173 e nota 3.

ti bisognerebbe ricorrere a un' altra ipotesi più strana, che cioè le corone e i serti non fossero suscettibili di essere ritratti dalle arti figurative, se non esistessero nella quantità straordinaria e prodigiosa, di cui soltanto Alessandria poteva esser capace.

Che l' uso in genere dei fiori e dei ramoscelli, dei serti e delle corone, non si fosse limitato alla sola capitale dei Tolemei; che esso risalisse a tempi più antichi assai dell'epoca alessandrina (1); e che poi anche a Roma avesse esistenza (2), è cosa nota. Resta a vedersi se quelle corone, quelle ghirlande e quei serti, che incontriamo nei nostri rilievi, rappresentino una delle tante manifestazioni di quest' uso già esistente in antico, ovvero alcun che di nuovo. E vediamo un po' quel che si ricava dalla solita tradizione classica:

---

1) " L' usage de ce genre d'ornements, soit profanes, soit religieux, soit privés, soit publics, est si ancien et offre tant de varietés que, déjà cher les Grecs, il était devenu la matière de livres speciaux, dont quatre au moins nous sont connus par des citations . . .; ceux des medecins Callimaque et Mnésithée, celui d'Apollodore et celui d'Aelius Asclépiade „ (Saglio, artic. "*Corona* „ in *Dictionnaire des antiquités*, I, 2, 1520). — D. C. Hesseling, " *De usu coronarum apud Graecos capita selecta* „ (Lugduni Batarorum, 1886-8).

2) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXV, 11, 40 — Frontone, " *Ad M. Caes. epist.* „ 6 — C. I. L., VI, 2, 7009, 9227, 9282, 9283 (Cfr. Saglio. art. "*coronarius, coronaria* „, in *Dictionnaire des antiquités*, I, 2, 1537 seg.; Mau, art. " *coronarii, στεφανηπλόκοι* „ in *Realenkykl.* di Panly-Wissova, IV, 2, 1643 seg.).

Da Filostrato sappiamo che si soleva adornare di bende e di corone il tronco e i rami della sacra quercia di Dodona (1). Le fanciulle lacedemoni intrecciavano corone di loto, che sospendevano ai rami del platano di Elena (Elena - Platano) a Sparta (2). Euripide ci fa sapere che si ornavano di corone la ἱερὰ ἐλαία e la Gorgone d'oro del Pandrosion di Atene (3). Nella festa delle Panatenee, pure in Atene, si corredava di ramoscelli e di fiori la cline detta πλακίς (4).

Adorna di bende, di serti e di *tabellae* era la famosa quercia di Demeter abbattuta da Erisittone (5). Adorni di serti erano il tiglio e la quercia in cui furono rispettivamente trasformati Filemone e Bauci (6). Dal sangue di Attis, morto nel recidersi gli organi genitali ai piedi di un pino, nacquero le violette, di cui poi si intrecciarono le ghirlande che a quell' albero stesso si

1) Filostato, " *Imagines* „ II, 33; cfr. Bötticher, " *Baumkultus* „, p. 113.

2) Teocrito, " *Idyll.* „ XVIII, 44 segg. (Cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, cap. IV, § 2, p. 42; Mannhardt - Heuschkel, " *Wald - und Feldkulte* „, II, p. 22).

3) Euripide, " *Erechth.* „ (ed. Nauck, III), 362, 46 segg..

4) Esichio, πλακίς (Cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, cap. XVI, § 3, p. 224.).

5) Ovid., " *Metamorph.* „, VIII, 744 seg.; cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, cap IV, § 2, p. 44; Mannhard - Heuschkel, " Wald-nnd Feldkulte „ II, p. 11).

6) Ovid., " *Metamorph* „, VIII, 722 seg.; cfr. Bötticher, " *Baumk.* „, cap. XIX, § 2, p. 261.

appendevano: " inde natum et ortum est nunc etiam in sacro velarier et coronarier pinos „ (1). E uno speciale interesse presenta l' arredamento del pino di Attis che si faceva a Roma nelle feste della Magna Mater — una volta che dalla Frigia ne fu importato in questa città il culto (2) — per la ragione che " die ganze Ceremonie — per dirla col Bötticher — als eine Nachahmung des Mythos nachgewiesen werden kann, wie sie in ursprünglicher Form von Phrygien entlehnt und in Rom festgehalten worden ist „ (3). Un passo di Apuleio ci mostra ancora come i fiori e i ramoscelli costituissero una parte integrante nella pratica del culto. (4).

Con il passo di Apuleio collima un altro di

---

1) Arnobio., " *Adversus nationes* „, V, 5-7. (Per le altre versioni del mito, Rapp, in *Lexikon* del Roscher. I, 1, 715 segg. Cfr. Bötticher, " *Baumk.* „ cap. IX, § 2, p. 142 segg.).

2) Sul culto della Magna Mater in Roma, Wissowa, " *Religion und kultus der Römer* „ (*Handbuch* del Müller, V, 4), p. 263 segg.

3) Bötticher, " *Baumk.* „, p. 142. — Nel primo giorno (*Arbor intrat:* cfr. C. I. L., I [2ª ed.] pars 1, p. 313) delle feste, veniva tagliato un pino, si corredava dei simboli del culto, di bende e corone, vi si attaccava al tronco l' immagine di Attis e quindi veniva portato in processione nel tempio di Cibele (Cfr. un altro passo dello stesso Arnobio, " *Adversus nationes* „, V, 16.).

4) Apuleio " *Florida* „, 1; (cfr. Bötticher, " *Baumk.* „ cap. IV, § 2, p. 39 seg; " *Die Tektenik der Hellenen* „, II², p. 371 seg.

Tibullo (2). Di corone fanno uso gli Arvali nel rituale del culto (3).

Ebbene, in fatto di corone e di serti, che troviamo nei rilievi pittorici? Si è già visto nell' esame generale che ne ho fatto; ma ricapitoliamo particolarmente:

Nel rilievo Grimani con la leonessa (p. 23, n. 1), un grande serto di frutta e foglie avvolto a spira da una benda. Nel rilievo di Anfione e Zeto (p. 24, n. 3,) un festone che adorna l'edicola. Nel rilievo Colonna del Satiro suonante la siringe (p. 26, n. 9), un serto di foglie e fiori e, a quanto pare, anche frutta, attaccato al basamento sul quale sorge l'erma di Pan. Nel rilievo del " Faune chasseur ,, (p. 26, n. 10), un serto di alloro attaccato alla roccia, che si eleva dietro la figura del Satiro. Nel rilievo di Mantova coi " Satiri in musica,, (p. 29, n. 19), due festoni attaccati all'ara sul davanti a ciascuna delle facce visibili. Nel rilievo Albani con scena di sacrificio (p. 30, n. 24) una specie di treccia di bende (legata a corda), piuttosto che un serto di fiori, ricadente dall'ara. Nel rilievo megarese di Vienna

2) Tibullo, " *Eleg.* ,, I, 1, 11. " Das Aufhängen der Kränze als eines der Zeichen der Weihe wie der Adoration ist . . . . so innig verwachsen mit dem kultus wie die Kränzung der Betenden oder der Weihegaben ,, osserva il Bötticher (" *Baumk.* ,, p. 42; cfr. p. 14, 17 seg., 37, 317 segg.).

3) *Acta Arvalium*, C. I. L., VI, 1, 2104 (Elagabolo); cfr. Henzen, " *Acta Fratrum Arvalium* ,, 34.

(p. 29, n. 23), un serto di fiori sull' ara. Nel rilievo del Louvre, con sacrificio campestre (p. 31 n. 28), due piccoli festoni attaccati alle due facce visibili dell' ara. Nel rilievo Albani del garzone col cavallo (p. 31, n. 32), un serto attaccato all' erma. Nel rilievo riprodotto da disegno, nel *Codex Pighianus* (p. 32, n. 33), un festone attaccato alla roccia, su cui sorge l' erma priapica. Nel rilievo riprodotto da disegno nel *Codex Coburgensis* (p. 33, n. 38), un festone. Nel frammento del rilievo del Vaticano (p. 35, n. 44), festoni adornanti l' ara. In una delle tre facce della base triangolare del Vaticano (p. 35, n. 45), serti di frutta pendenti dall'altare. Nel frammento di rilievo ateniese (p. 36, n. 48), una corona.

Ecco in che consiste tutta la *ghirlandomania* dei rilievi! Non vi troviamo, nè più nè meno — anzi meno che più — che un riflesso di quel che ci insegna la tradizione classica circa la pratica del culto nel mondo antico; riflesso del resto che riscontriamo ancora su monumenti anteriori all' epoca alessandrina (1); e nulla, assolutamente

1) Ne abbiamo la prova nei disegni vasculari; oltre alle rappresentazioni riprodotte dal Bötticher (" *Baumkultus* „, figg. 42, 43, 43ª, 44) ricordo ancora le seguenti:

1. Nella tazza di Troilo, con la firma di Eufronio: sull'ara, un ramoscello (Klein, " *Euphronios* „, p. 213 segg.; " *Griech. Vasen mit Meistersignaturen* „, 2ª ed., Wien, 1887, p. 41 seg.; Hartwig, " *Griech. Meisterschalen* „, tav. 58 e 59, p. 530 segg.; Reinach, " *Répert. des vases*

nulla, che ci ricordi il quartiere dei coronari in Alessandria e l'abbondanza di ghirlande e corone nella processione di Tolemeo Filadelfo.

---

peints „, II, p. 114 e 115, 1). — 2. In un vaso dell'Emirtage: sul lato A, altare, con sopra l'uovo di Nemesi; vari ramoscelli sullo stesso altare e accanto (Stephani, " *Vasensammlung der kaiserl. Ermitage* „, 2188; A. de La Borde, " *Collection Lamberg* „, I, 14; Reinach, " *Répert.* „, I, p. 8, 3). — 3. In un vaso della Collezione Campana, pure nell'Emirtage: sul lato A, " autel (guirlande de laurier), enfant (broche), éphèbe (patère ornée de trois rameaux), ...palmier „ (Reinach) (Stephani, *Compte rendu pour* 1868, tav. VI, cfr. p. 129 e 166; " *Vasénsamml.* „, 1636. Reinach, " *Répert.* „, I, p. 29, 3). — 4. In un'anfora di Vienna: nel lato A, Aiace e Cassandra presso l'ara; ramoscelli sull'ara, e altri, assieme a delle bende, sullo sfondo. (La Borde, " *Collection Lamberg* „, II, 24. *Arch. Zeitung,* 1848, tav. XIII, 6; ecc. Reinach, " *Répert.* „, II, p. 226, 5). — 5. In un cratere, pure a Vienna: sul lato A, scena di sacrificio, con Nike portante un piatto, sul quale stanno dei ramoscelli (La Borde, " *Collection Lamberg* „, I, 24. *Arch. Zeitung,* 1845, tav. XXXV, 1. Milani, " *Il mito di Filottete* „, Firenze, 1879, tav. I. Reinach, " *Répert.* „, II, p. 180, 1). — 6. In un vaso, proveniente da Nola: sul lato A, Nike e un giovine accanto a un'ara; Nike porta in mano delle bende; sull'ara c'è una corona (H. D. de Luynes, " *Description de quelques vases peints* „, 37; Klein, " *Griech. Vasen mit Lieblingsinschriften* „, 2ª ed., Leipzig, 1898, p. 138; Reinach, " *Répert.* „, II, p. 262, 4). — 7. In un vaso della Collezione Hamilton: scena di " offrande à la stèle „ (Reinach); la stela è adorna di una benda; una donna porta in una mano un'altra benda, nell'altra un'idria dalla cui bocca escon fuori dei ramoscelli (Tischbein, " *Collection of engravings* „, II, tav. 15; Reinach, " *Répert.* „, II, p. 296, 6). — 8. Nel vaso di Ruvo con Oreste in Tauride: ramoscelli sulla canestra della sacerdotessa che segue Ifigenia (*Monum. dell'Inst.*, II, tav. 43; Reinach, " *Répert.* „, I, p. 105, 5). — 9. In un vaso di Lentini con scena teatrale: *temenos* di tempio con statua di divinità muliebre; sull'ara due ramoscelli (*Jahrbuch d. Inst.*, XI, 1896, p. 279; Reinach, " *Répert.* „, I, p. 123, 2). — Cfr. Bosanquet, " *Some early funeral Lekythoi* „, in *Journal of Hell. studies,* XIX, 1899, p. 169 segg.

In conclusione, gli alberi e i pilastri, e le ghirlande, in genere, non costituiscono un argomento nè pro nè contro la origine alessandrina dei rilievi pittorici. Viceversa, non mancano dei fatti speciali, che starebbero contro tale supposta origine.

A. In composizioni, che fossero un prodotto dell' arte alessandrina e che fossero quindi inspirate dalla natura del paese, dal paesaggio locale, ci aspetteremmo che una larga rappresentanza avesse, per esempio, la palma; e la palma, al contrario, non comparisce nei rilievi pittorici. (1).

B. Nei rilievi pittorici troviamo querci, fichi, pini, alberi di alloro, ecc.; ma soprattutto platani. E il platano, che è un albero di origine asiatica, largamente diffuso nel mondo asiano, e poi anche in Grecia e anche in Italia, non sembra abbia mai prosperato, o per lo meno discretamente prosperato, in Egitto (2).

---

1) " Cfr. Wace, *Annual of the Brit. school at Athens*, IX, p. 334

2) " Das Vaterland der Platane ist Iran und Kleinasien wo sie ein beinahe ewiges Leben hat „ (Bötticher, *Baumkultus* „, p. 125 — " Die orientalische Platane (*Platanus orientalis*, L.) war schon im Altertum allgemein beliebt; sie erreicht ein sehr hohes Alter und kolossale Dimensionen und wächst im ganzen Orient überall in der Nähe von Wasserläufen . . . . . Wahrscheinlich kam sie in sehr früher Zeit als heiliger Baum aus Vorderasien nach Europa und gelangte in der Folge auch nach Italien, wo sie zu Theophrasts Zeiten noch selten war „ (" *Platane* „, in *Kon-*

C. Nei rilievi pittorici manca ogni traccia di elementi e attributi peculiari dei culti alessandrini e della religione alessandrina. In tutti quei monumenti, che hanno rapporto con il culto alessandrino — e non son pochi — e per i quali l' origine o l' influenza egizia è fuori di ogni dubbio, si trovano spesso rappresentazioni di divinità, come di attributi speciali di queste divinità (1). Per quanto si volesse pensare che in Alessandria, città cosmopolita, oltre ai culti locali, anche altri culti puramente ellenici (2), trapiantati sul suolo egizio si fossero mantenuti intatti quali erano nella madre patria; sarebbe assolutamente strano che in tanti monumenti, quali sono la grande massa dei rilievi paesistici, solo si vedessero rappresentazioni di oggetti relativi al culto ellenico — o italico — e mai una volta, proprio mai una volta, si incontrasse una sola figura di divinità,

---

versations - Lexikon del Meyer. Cfr. Teofrasto, " *Hist. plant.* „, XII, 3).

Quanto all'Egitto, tanto in Woenig, " *Die Pflanzen im alten Aegypten* (Leipzig, 1886), quanto in Loret, " *La flore pharaonique* „ (2ª ediz. Paris, 1892) — le due sole opere che ho consultato, e che sono, credo, le principali — il platano non è menzionato tra le piante fiorenti in quel paese.

1) Si guardi, per esempio, il catalogo dei monumenti che il Lafaye dà come appendice alla sua " *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie hors de l'Égypte* „, 33. fascicolo della *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1884 n. 90 - 118, p. 289 segg.

2) W. Otto, " *Priester und Tempel im hellenistischen Aegypten. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Hellenismus* „, I. Leipzig, 1905.

o di sacerdote officiante (1), o anche di animale, o di un semplice attributo o di un attrezzo qualsiasi, che si riferisse o semplicemente accennasse al culto che, volere o non volere, era sempre il culto principe del paese; e quando poi tali rappresentazioni erano tutt' altro che estranee alle arti figurative.

---

1) Cfr. Walter Dennison, in *American Journal of Archaeology*, IX, 1905, p. 11 segg.

CAPITOLO III.

—

Per i seguaci delle teorie alessandrinistiche, i soggetti tratti dalla vita reale, specialmente dei ceti umili, come le rappresentazioni di pastori, contadini, pescatori, costituiscono uno degli indizi, che ne autorizzerebbero l'attribuzione all'arte alessandrina. E tutto ciò pure in base alla stessa ragione, particolarmente addotta rispetto ai rilievi Grimani, cioè alla rispondenza tra i soggetti trattati con predilezione dalla poesia alessandrina e i soggetti delle composizioni plastiche e pittoriche, come se gli uni e gli altri non rappresentassero che il riflesso dell'indirizzo e del gusto di una stessa epoca e di un medesimo ambiente. (1)

---

1) Schreiber, " *Die Trunnenr. aus Palazzo Grimani* „, p. 54 segg. — Courbaud, " *Le Bas-relief romain à représentations historiques* „: per l'indirizzo veristico e pittorico nella poesia, p. 223 segg.; per l'indirizzo

Ora, se questa corrispondenza è vera in linea generale (1), bisogna però ben guardarsi, anzi tutto, dal far confusione — come sembra che in certo qual modo sia avvenuto — tra il concetto generico di poesia alessandrina e il concetto specifico di arte alessandrina; e, secondariamente, non perdere di vista che — salvo casi eccezionalissimi — non si tratta che di una corrispondenza vaga e indeterminata.

Prendendo le mosse dalle composizioni in rilievo, è bene avvertire che, nella grande massa dei rilievi pittorici, quelli con rappresentazioni di questo genere costituiscono una quantità molto più limitata di quanto forse non si penserebbe a prima vista: se si passano in rassegna i rilievi raccolti dallo Schreiber, si vede che solo pochi appartengono al genere in parola:

---

veristico e pittorico nelle arti figurative, p. 214 segg.; per i rapporti tra le arti figurative e la poesia, particolarmente da p. 299 in poi — Cfr. Le Grand, " *Théocrite* „ (*Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 79, 1898), p. 203 segg.

1) Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, I, testo relativo alla tav. 51. Brunn, " *Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst* „, in *Sitzungsberichte der Bayer. Akademie, phil-hist. Cl.*, 1879, II, p. 1 segg. Cfr. *Kleine Schriften*, III, Leipzig und Berlin, 1906, p. 217 segg. Helbig, " *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* „, p. 185 segg. (Cfr. p. 220 segg.). Lo stesso, " *Führer* „, I², 174. Furtwängler, " *Gemmen* „, III, p. 166.

1. Il frammento del Museo Nazionale di Napoli con la vecchia in atto di tirare una spina dal piede a un'altra persona, pastore o contadino che fosse.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXI; (lo stesso, " *Die Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, fig. 12 a p. 30); *Museo Borbonico*, IV, tav. 53.

2. Il rilievo della Gliptoteca di Monaco, con il contadino conducente una vacca al mercato.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXX. (Cfr, sopra, p. 32, n. 35).

3. Il rilievo del Vaticano, con il contadino e la vacca alla fontana.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXIV. (Cfr. sopra, p. 31, n. 30)

4. Il rilievo perduto e noto dal disegno di Pier Leone Ghezzi, rappresentante un pastore seduto, in atto di mungere una capra.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXVII.

5. Il rilievo di villa Albani, con garzone e cavallo nel bosco.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXVI. (Cfr. sopra, p. 31, n. 32).

A questi cinque se ne può aggiungere un altro dallo stesso Schreiber ricordato nella lista inserita nel libro sui rilievi Grimani: rilievo del Museo Chiaramonti, con giovine pastore, un cane e due vacche (1). E si può ancora far seguire un rilievo del Louvre: " La composition . . . . est peu de chose, mais cependant assez agréable. Un jeune et beau berger, la poitrine et le bras gauche enveloppés dans sa nébride, tenant de la main droite son *pedum*, s'appuie contre un arbre; . . . . Près de lui est son chien. Ils gardent quatre chèvres qui broutent une herbe rare et des broussailles au milieu des rochers, sur le sommet desquels l'une d'elles est couchée „ (Clarac) (2).

(1) Schreiber, " *Die Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 96, n. 76; Amelung, " *Sculpt. d. vat. Mus.: Museo Chiaram.* „, 269.

(2) Clarac, 144, 183. Secondo il Clarac, questo rilievo e un altro pure nel Louvre, 181, 158, avrebbero fatto parte di uno stesso insieme.

Malgrado le dimensioni più ampie si potrebbe aggiungere un rilievo de-

gli Uffizi, rappresentante un viandante seduto. Ma, sebbene l'Amelung vi ravvisi " ein gutes griechisches Original aus hellenistischer Zeit „ (" *Führer durch die Antiken in Florenz* „, 122), credo che abbia ragione il Dütschke nel riconoscervi un lavoro moderno (Dütschke, III, p. 45, nota (a)).

Alle composizioni in rilievo fanno riscontro parecchie opere dell'arte statuaria; opere, cioè, come il pescatore del palazzo dei Conservatori (1), quello della Galleria dei Candelabri (2), l'altro del British Museum (3); le vecchie contadine del palazzo dei Conservatori (4), del Magazzino Archeologico (torso) (5), del Museo Chia-

---

1) Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 393 b; Helbig, " *Führer* „, I², 601; ecc.

2) Visconti, " *Mus. Pio-Clem.* „, III, 32; Clarac, 879, 2244; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 164; Helbig, " *Führer* „, I², 378. Repliche (Meyer-Schulze, in Winckelmann, " *Geschichte der Kunst* „, XI, 3, 5 nota 16; Wace, *Brit. Sch. Annual*, X, p. 103 n. 5; cfr. Schreiber, *Athen. Mitth.*, X, 1885, p. 397 e nota 1): (a) Louvre: Clarac, 325, 2246 — (b) Louvre, 325, 2247 — (c) Palazzo Massimi alle Colonne (torso): Wace, l. cit. — (d) Una volta nella Coll. Pacetti: Clarac, 879, 2243 — (e, f) Villa Albani: Meyer-Schulze, l. c. — (g) Tolosa: Joubin, " *Marbres Tolosanes* „, pl. XV, 290 B — (h, i) Museo Capitolino (teste): Bernoulli, " *Griech. Ikon.* „, I, p. 164.

3) *Ancient Marbl. in the Brit. Mus.*, X, 28; Clarac, 882, 2247 A; Collignon-Baumgarten, " *Geschichte der gr. Plastik* „, II, fig. 289, p. 614; A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 1765; Wace, *Brit. Sch. Annual.*, X, p. 104, n. 6.

4) Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 393ᵃ; Helbig, " *Führer* „, I², 602; Wace, *Brit. Sch. Annual*, X, p. 103, n. 3; ecc.

5) Wace, *Annual*, IX, p. 227, n. 20; X, p. 103 n. 4, e p. 111 seg.; cfr. fig. 1 a p. 104.

ramonti (1), del palazzo Doria - Pamphilj (2).

Accanto a queste opere, specialmente accanto alle figure delle contadine, si può ricordare la " vecchia retrocedente „ del Museo Capitolino (3): un tipo di vecchia magra e curva, che — malgrado le vesti che ne ricuoprono il corpo — lascia intravedere lo stesso senso di realismo che si osserva, ad esempio, nella contadina con l' agnello del palazzo dei Conservatori. Al pari di questa ha il torace ristretto, il petto quasi rientrante; alle grinze della pelle floscia e ricadente del petto denudato dell' una fanno riscontro le pieghe della veste sul petto dell' altra.

Con queste due vecchie non si può non riconnettere un' altra statua, assai nota; la vecchia ubbriaca (4). Benchè rappresentata in un atteggia-

1) Amelung, " *Die Sculpturen des vaticanischen Museums: Museo Chiar.* „, tav. 74, n. 589; Wace, *Annual*, X, p. 104, n. 16. (Cfr. Lucas, " *Die Reliefs der Neptunsbasilica in Rom* „: *Jahrbuch d. Inst.*, XV. 1900, p. 41; ove la statua del Museo Chiaramonti assieme a quella che segue del palazzo Doria, ed altre, è ricordata come esempio di un certo tipo di statua " einer stehenden Alten „, tipo che " gewiss auf die alexandrinische Genreplastik zurückgeht „. Ed è principalmente in base all'analogia della foggia di vestire di queste figure che il Lucas identifica per la personificazione dell' **Egitto** una delle figure delle Nazioni, p. 40 segg. Ma il Lucas ritiene che questa foggia di vestire provenga dall'Egitto, in base particolarmente all' analogia di quei monumenti, che, secondo lo Schreiber, dovrebbero attribuirsi all' arte alessandrina.

2) Clarac, 778, 1948; Matz-Duhn, I, 1208; Wace, *Annual* X, p. 105, n. 17.

3) Helbig, " *Führer* „ I², 520.

4) Esemplare del Museo Capitolino: Helbig, " *Führer* „, I², 439. Esemplare di Monaco: Christ, " *Beiträge zur Geschichte d. Antikensamml.*

mento diverso, non abbiamo dinanzi a noi che lo stesso tipo senile di donna; le caratteristiche dell'età vi sono espresse con lo stesso verismo; quasi si direbbe che si tratta della stessa persona in una nuova situazione, e sia pure con un altro abbigliamento. Questa statua (nell'esemplare di Monaco) ha pure il vantaggio di avere conservata la testa (1), dove sono resi i tratti della volgarità abituale, oltre che i sintomi occasionali dello stato momentaneo di ubbriachezza.

Di figure maschili dello stesso genere ricordo:

1. Una statuetta di pescatore in bronzo, a Vienna.

R. v. Schneider, " *Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung der Allerhöchsten Kaiserhauses*, tav. XXXVI.

2. Una statuetta di pescatore del British Museum. Il pescatore veste l' *ἐξωμίς*. " The hair of the figure is short, rugged and crisp; the beard in thick detached tufts; the muscular developement is remarkably hard, rough, and exaggerated, and well illustrates the expression of Pliny in speaking of the horny flesh of fishermen. His left hand rests upon the handle of his basket, his head is turned over his right shoulder, his mouth is open as if in the act of addressing some one; his right hand is held out, ... The action is spirited and expressive; and the execution bold; but it is extremely hard. and the forms are extravagantly exaggerated even for the horny muscles of a Roman fisherman. „.

Ancient marbles in the Brit. Museum, X, tav. 29 (e testo relativo).

Münchens „, in *Abhandl. d. Bayer. Akad. d. Wiss.*, Philos.-philol. Classe, 1865, p. 21, 24, 41 segg. — Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 394 — Furtwängler, " *Beschreib. der Glyptothek* „, 437.

1) Cfr. la testa del Museo di Dresda (*Arch. Anzeiger*, 1889, p. 99; Collignon-Baumgarten, " *Geschichte d. gr. Plastik* „, II, p. 642, fig. 311).

Clarac, 882, 2247 A. — A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 1766. Wace, *Annual*, IX, p. 227, n. 18, fig. 3; X, p. 104, n. 7.

3. Una statuetta di pescatore, molto restaurata, della collezione Blundell: " A fisherman sits on a rock in a short workingman's tunic (ἐξωμίς) close to him a basket of fish „.

Clarac, 881, 2243 A; Michaelis, " *Ancient marbles in Great Britain* „, p. 353, n. 47.

4. Una statuetta del Museo Nazionale di Napoli. " C'est un jeune pêcheur, assis sur la section d'un tronc d'arbre et pêchant à la ligne. Le mouvement du bras est évident. La main gauche tient un panier où sont des poissons.

Sur la tête est une sorte de petase qui parait fait de joncs tressés. On a ici encore une tunique courte mais sans manches fibulée sur l'épaule gauche „.

Clarac, 881, 2243. Cfr. *Museo Borbonico*, IV, 55.

5. Una piccola statua di pastore del Museo Pio-Clementino, a metà della grandezza naturale. Un vecchio barbuto, vestito di clamide stretta da una cintura alla vita. " Quantunque l'arte non ne sia egregia, è pur notabile una certa cura espressa nella rustica fisonomia di questo vecchio „ (Visconti).

Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, III. 34. Clarac, 742, 1790. Ha molte parti di restauro, ma la testa è antica, e, quantunque rotta, appartiene alla statua.

6. Un altra piccola statua del Museo imperiale di Pietroburgo. " Le berger est en grande partie chauve, et ses traits sont ceux d'un homme âgé Le torse est couvert d'une tunique courte attachée sur l'épaule gauche, serrée par une ceinture, et qui laisse le côté droit de la poitrine à nu „ (Clarac).

Clarac, 742, 1793. Kieseritzky, *Catalogo*, 158. Wace, *Annual* X, p. 104, n, 9.

7. Un piccolo bronzo di Vienna, proveniente dall'Egitto (collezione Miramar). " Bärtiger Hirt in langsam schreitender

Bewegung. Seine Bekleidung besteht aus einem Unterrock, von dem nur die langen den Arm bis zur Handwurzel bedeckenden Aermel sichtbar sind, aus einem bis auf die Knie reichenden gegürteten Chiton mit weiteren und mehr als Hälfte kürzeren Aermeln, aus einer Kapuze mit sehr langem hinten hinabfallenden Lappen und einem darüber gebundenen Thierfelle; letzteres dient als Schurz, in welchem der Hirt ein Lämmchen trägt, mit der R. die kleine Last unterstützend. Die Füsse sind mit Schuhen bedeckt; enganliegende Hosen scheinen die Beine einzuhüllen. Die L. fasste einen Stock „.

Arch. Anzeiger, 1892, p. 52, n. 81.

8. Il capraio addormentato della Sala degli animali, al Vaticano.

Clarac, 741, 1784; Helbig, " *Führer* „, I², 174.

9. Il gruppo del garzone con la vacca, pure nella Sala degli animali.

Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, VII, 30; Clarac, 770 D, 1908 A; Helbig, " *Führer* „, I², 187.

10. Una statua di cacciatore, nel Museo Nazionale di Napoli. " Verità e schiettezza sono i principali caratteri che si ravvisano nella figura . . . . . Colla testa coverta di venatorio cappello è dessa vestita di un pelliccione lanoso in forma di tunica, e di altro simile a modo di pallio. Porta una lepre sulla spalla sinistra, due colombe legate al fianco di questo lato. Stringe una falce nella destra e nella sinistra l'estremità di un funicolo che lega la lepre . . . .

Questa bella figura si fa generalmente ammirare per la verità del suo insieme e per la semplicità dei suoi accessori, di modo che si vede chiaramente che l'artista volle limitarsi ad esprimere la natura nella totale sua semplicità; il che ha fatto credere a qualche conoscitore che l'artista fiorisse in un secolo in cui le arti avevan perduto il sommo pregio del bello

ideale, e si attenevano soltanto alla imitazione della schietta e semplice natura „. (Finati).

Museo Borbonico, VII, tav. 10 (e testo relativo). Cfr. *Arch. Anzeiger*, 1894, p. 173, n. 9. Accanto a questa di Napoli va ricordato un torso di Dresda (l. cit. dell' *Arch. Anz.*; cfr. Wace, *Annual* X, p. 104, n. 10).

11. Il gruppo del così detto " Ecorcheur rustique „ (Clarac), del Museo Nazionale di Napoli. Una caldaia a fondo piatto è adagiata su alcune pietre: un giovine, quasi completamente nudo, chinato per terra e col ginocchio sinistro piegato, sostenendosi con una mano all'orlo della caldaia (cosa punto verisimile), con l'altra sembra in atto di stuzzicare il fuoco, mentre colla bocca ci soffia. Accanto a lui un uomo di età matura, barbato, nudo, che diritto in piedi sembra occupato a spelare un maiale ucciso, il quale con le gambe posteriori ancora immerse nella caldaia, si trova adagiato sull'orlo della medesima, e ne penzola in fuori per tutta la metà anteriore.

Clarac, 742, 1786. Zielinski, " *Der Feueranbläser und der Dornauszieher* „, in *Rhein. Museum*, XXXIX, 1884, p. 73 segg., e tav. I. Il gruppo ha dei restauri, che però sono " immer mit Sicherheit zu erkennen „; sicuramente moderna è la testa della figura in piedi (Zielinski, p. 75).

Qui si presenta la questione se sia attendibile l'identificazione fatta dallo Zielinski della figura del giovine che soffia nel fuoco (nel gruppo napolitano) con la statua di Licio (" Myronis discipulus . , . . . , qui fecit dignum praeceptore puerum sufflantem languidos ignes „. Plin., " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 79). Per quanto si voglia supporre — supposizione gratuita — che Licio abbia uguagliato e anche superato il padre nella rappresentazione delle forti movenze, la figura in parola del gruppo napolitano mostra un tal grado di sviluppo artistico (specialmente nella modellatura del corpo), che non è possibile tentare un confronto diretto con le opere mironiane (per es. il Discobolo). Non nelle opere mironiane, ma in altre dell'età ellenistica trova le affinità maggiori e più dirette. Vi sarebbero per altro le seguenti possibilità: o che la figura del nostro gruppo non abbia nulla a che vedere con l'opera di Licio; o che rappresenti una derivazione molto evoluta di un prototipo creato da Licio; o, finalmente, che la scultura di cui parla Plinio non appartenesse a Licio, e che si trattasse di una falsa attribuzione. Considerando che i casi di falsa attribuzione in Plinio

non mancano (e avremo occasione di vederne qualcuno), sarei propenso ad ammetterlo anche questa volta; se non che nel caso speciale c'è questo, che l'opera di Licio non è isolata: Styppax, presso a poco un contemporaneo, faceva lo σπλαγχνόπτης (Plin. " *Nat. Hist.*, XXXIV, 81 e XXII, 44; Plutarco, " *Pericl.* „, 13. Cfr. Loewy, " *Untersuch. zur griech. Künstlergeschichte* „, p. 30; Wolters, *Ath. Mitth.* XVI, 1891, p. 156 e nota 1; M. Mayer, " *Splanchnoptes* „, in *Jahrbuch d. Inst.*, VIII, 1893, 218 segg.); e, in fondo, non a torto il Klein (*Arch. Mitth. aus Oesterreich*, VII, 1883, p. 71 segg.) ha messo in rapporto con le due statue di Licio e di Styppax anche la figura di Frisso immolante l'ariete, di Naucide (Plin. " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 80; Pausan. I, 24, 2. Cfr. Jahn, *Arch. Zeitung*, 1862, p. 307). L'identificazione, per altro, tentata dal Mayer dell'opera di Styppax con una statua di efebo, rinvenuta nell'Olympicion di Atene — scritto cit., p. 224 segg. e tav. IV — non ci riguarda troppo). Ora se Styppax faceva la statua di un " vernula . . . . . exta torrens ignemque oris pleni spiritu accendens „; nello stesso modo Licio, figlio di Mirone, poteva rappresentare un " puerum sufflantem languidos ignes „: tutto starebbe a sapere in che modo Licio avesse trattato questo soggetto. È probabile quindi che non restino che le altre due possibilità, e quanto a me, inclinerei addirittura per la prima.

12. La statuetta del così detto " Ecorcheur rustique „ del Louvre, proveniente dalla villa Albani. " Un pâtre vetu d' une peau de brebis, éventre un chevreuil qu' il vient d'écorcher, et qui est suspendu par les pieds de derrière au tronc d'un arbre. La veritè et la naïveté de ce petit groupe le faisaient comparer par Visconti à une idylle grecque „.

Clarac, 287, 1785. Wace, *Annual*, IX, p. 227, n. 25; X, p. 104, n. 12. — A questa serie si aggiunga una statua di pastore del palazzo Lazzaroni; Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, 1171; cfr. Wace, *Annual*, X, p. 104, n. 9. — Se ne aggiungano alcune altre raccolte in Matz-Duhn, " *Antike Bildwerke* „: (a) in palazzo Sciarra (n. 1202); (b) in V. Casali (1203); (c) in palazzo Colonna (1204; cfr. Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, 1152; Wace, *Annual*, X, p, 105, n. 18); (d) in palazzo Barberini (1205); (e) in palazzo Rospigliosi (1206).

Tutte queste opere, dunque, sarebbero produ-

zioni dell' arte alessandrina? O meglio — tanto per non pregiudicare la questione cronologica per ogni singolo monumento — rappresenterebbero un determinato indirizzo dell' arte alessandrina?

Ho già accennato come l' affinità delle nostre composizioni artistiche con la poesia alessandrina — idilli, epigrammi, ecc. — non può costituire un argomento di gran peso, per la ragione detta, che la poesia alessandrina non è limitata ad Alessandria. È necessario ricorrere ad altri argomenti.

Ora, nel punto in cui mi trovo con la mia trattazione — tanto per procedere con un certo ordine — non sono in grado di addurre argomenti numerosi e per se soli sufficienti a risolvere esaurientemente la questione; ma, in ogni modo, argomenti non mancano e di valore incontestabile, bastevoli se non altro a suggerirci un diverso orientamento.

A. Anzi tutto, dal suolo alessandrino finora non è venuto fuori alcun monumento di importanza e di valore decisivo nella questione: opere come il piccolo bronzo, dianzi ricordato, della Collezione Miramar (1), e altre come la statuetta di un " parassita „ (piccolo bronzo alto 15 centimetri), la statuetta di un venditore ambulante

1) Cfr. sopra, p. 63, n. 7.

(minuscolo bronzetto di 5 centimetri) e una statuetta in basalte rappresentante un Nubiano, tutte e tre della collezione Demetrio (1); e poi una testa di figura grottesca del Museo del Cairo (2); e, se si vuole, anche la statua del British Museum, rappresentante un giovinetto negro che fa della ginnastica sul dorso di un coccodrillo (3); son troppo poca cosa, perchè possano dare la prova irrefragabile dell' esistenza di una scultura alessandrina; e tanto meno giovano a provare che la tendenza al realismo fosse originaria di Alessandria, specialmente per il motivo che i predetti monumenti sono di una databilità problematica.

B. Invece, parecchie di queste opere rappresentanti soggetti realistici trovano riscontro cospicuo in monumenti dell' Asia Minore. Va ricordato in prima linea un rilievo da poco rinvenuto a Tralles e illustrato da Edhem Bey nel *Bulletin de correspondance hellénique* (4):

1) Schreiber, scritto citato (" *Alexandrinische Sculpturen in Athen*) *in Ath. Mitth.*, X 1885, tav. X, XI, 2, XII; p. 382 seg. Cfr. Puchstein, " *Die Sammlung Demetrio in Athen* „ (*Ath. Mitth.* VII, 1882), p. 15, n. 333; p. 14 n. 332; e p. 15, immediatamente dopo il n. 333.

2) *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, " *Greek sculpture* „ (Edgar), n. 27499, tav. XI.

3) Clarac, 875, 2223 A; *Ancient marbles in the Brit. Mus.*, X, tav. 27; Collignon - Baumgarten, " *Geschichte d. gr. Plastik* „, p. 615, fig. 293; A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, p. 114, n. 1768; Wace, *Annual*, IX, p. 226 segg., X, p. 104, n. 8.

4) " *Fouilles de Tralles* „ (*Bull. d. corr. hellén.*, XXVIII, 1904) p. 71

" . . . . . Au pied d'un arbre qu' on reconnaît tout de suite pour un platane, un homme, vêtu d' une ἐξωμίς à manches courtes et serrée à la taille (la ceinture n' est pas indiquée en relief), agenouillé sur le genou droit, la jambe écartée, le haut du corps légèrement rejeté en arrière, est occupé à tendre une corde de la main droite, tandis que, de la main gauche, il se prépare à en passer et à en nouer l' extrémité dans une dalle qui forme une faible saillie sur la plinthe „ (1).

Quale fosse il soggetto della rappresentazione, non è facile determinarlo, dato che l' opera ci è pervenuta incompleta; non sembra però priva di fondamento la congettura che si tratti di un cacciatore, come inclinerebbe a pensare lo stesso Edhem Bey. In ogni modo abbiamo da fare con uno dei soliti soggetti realistici; e, quel che più monta, il carattere del lavoro concorda con quello degli altri delle serie. " Le modelé des parties nues comme celui de la draperie, est traité avec une fermetè d' accent, un souci de précision et de vérité, qui frappent d' autant plus que les dimensions du personnage sont plus réduites „ (2).

---

segg. Cfr. P. Graindor, " *Le bas-relief de Tralles* „, in *Le Musée Belge*, IX, 1905, p. 290 segg. P. Perdrizet, " *Sur deux reliefs grecs de l'Asie Mineure* „, in *Revue arch.*, 4 sér., VII. 1906, p. 225 segg.

1) Scritto cit., p. 71 seg.

2) Scritto cit., p. 73.

Il gruppo di Napoli, detto dell' " Ecorcheur rustique „, trova in certo qual modo riscontro nel fregio di Telefo dell' ara di Pergamo, e precisamente nella figura della donna che attizza il fuoco sotto la caldaia (scena della costruzione dell' arca).

Quanto alla " vecchia retrocedente „ del Museo Capitolino, si è pensato che fosse la nutrice nel gruppo dei Niobidi (1): questa congettura non pare che abbia trovato aderenti. In ogni modo è giusta l' osservazione che il motivo della statua concorda con quello di altre figure muliebri, non già di vecchie, ma di giovani.

Ma quali sono queste figure?

Non c' è dubbio che una certa affinità di movenza tra la nostra vecchia e una delle supposte Danaidi del palazzo dei Conservatori, esiste (2):

1) Tale era l'opinione di Martino Wagner, ricordata dallo Stark " *Niobe und die Niobiden* „, (Leipzig, 1863), p. 291. Cfr. Helbig, " *Führer* „, I², 520.

2) *Bullett. arch. com.* III (1875), tav X; l'altra a tav. IX; p. 57 segg. Helbig, " *Führer* „ I², 520 (cfr. n. 580 e 581). La congettura che le due statue dell'Esquilino appartenessero al ciclo delle Danaidi, nel portico del tempio di Apollo Palatino (cfr. Stark, " *Niobe* „, p. 328, ove trovansi raccolti i passi degli scrittori antichi relativi a questo ciclo), è una di quelle congetture, che non si possono, in massima, nè accettare, nè respingere; ma circa le statue in parola, soltanto per una, se mai — o l' una o l' altra — si potrebbe pensare che appartenesse a quel ciclo; stantechè c' è tale divergenza artistica e stilistica fra le due opere, che, per quanto rinvenute nello stesso luogo, non è possibile ritenerle come facienti parte, in origine, di uno stesso insieme.

però, poichè l' Helbig inclina a includere nello stesso ciclo di Danaidi altre due statue, di Villa Pamphilj (1), non saprei fino a che punto si potrebbe riconoscere una qualche affinità — e non soltanto di motivi — tra le due statue Pamphilj e la " vecchia retrocedente „.

Notevolissima è invece la concordanza (2) di questa con una statua del Museo di Berlino (3) e l' altro esemplare del Museo di Napoli (4). Non voglio entrare nella questione se la statua di Berlino, e repliche della medesima, si debbano, o no, identificare per una delle figlie di Niobe (5): certo è che la sua affinità con le figure delle Niobidi vere e proprie è fuori di ogni dubbio, come evidentemente fuori di dubbio è la stessa affinità con altre opere che vanno incluse nella stessa

1) Helbig, " *Führer* „, I², 580 e 581. Cfr. Clarac, 836, 2096 A = Matz-Duhn, 1528; e Clarac 978 C, 2343 = Matz-Duhn, 1452.

2) Rilevata dallo Stark, " *Niobe* „. p. 290 segg,

3) Pubblicata dal Gerhard in *Arch. Zeitung*, 1844, tav. IX; cfr. *Beschreibung* del Mus. di Berl., n. 585.

4) Clarac, 590, 1276. Un terzo esemplare della statua esiste nel Louvre, proveniente da Patrasso e riprodotto nella " *Expéd. Scient. de Morée* „, III, 86, 2.

5) Lo Stahr, (" *Torso* „ I, p. 380, 381, citato dallo Stark, " *Niobe* „, v. appresso), d' accordo con lo scultore Wredow, riteneva la statua (l' esemplare di Berlino) una " tragische Amme „, e, come tale, appartenente al gruppo di Niobe. Per il Levezow (cfr. Böttiger, " *Amalthea* „, II, p. 366) era addirittura una delle figlie di Niobe; ma contro questa opinione si pronunciarono il Friederichs (" *Praxiteles und die Niobegruppe* „, Leipzig, 1855, p. 75 e 76) e lo Stark (" *Niobe* „ p. 290 segg,).

cerchia artistica del gruppo di Niobe; per esempio, con la notissima statua di Psiche (1), e forse ancora con un' altra del Museo di Berlino (2). Quindi — sebbene anche io non pensi affatto alla nutrice delle Niobidi — è chiaro che nella stessa cerchia inclini a comprendere anche la " vecchia retrocedente „, e — in conseguenza di quanto ho detto innanzi — anche la vecchia contadina con l' agnello, la vecchia ubbriaca, e le altre.

C. Infine — torniamo alla statua della vecchia ubbriaca — un po' di luce ci viene anche dalla tradizione letteraria, e più ancora forse ce ne verrebbe, qualora si potesse chiarire una questioncina un po' troppo ingarbugliata. Intendo riferirmi al noto passo di Plinio: " . . . . . Myronis illius qui in aere laudatur anus ebria est Zmyrnae in primis incluta „ (3), e alla tentata identificazione della statua di Smirne con i due esemplari della Gliptoteca e del Museo Capitolino. Che che ne sia dell' autore, resta sempre la probabilità che gli esemplari in parola riproducano realmente la statua di Smirne (4); e tanto

1) Stark, " *Niobe* „, p. 299 segg.; Stephani, *Compte rendu pour* 1877, p. 211 seg.; Helbig, " *Führer* „, I², 442; Amelung, " *Führer durch die Antiken in Florenz* „, 169.

2) *Beschreibung der Skulpturen*, 584.

3) " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 33.

4) Cfr. Helbig, " *Führer* „, I², 439.

più guadagna terreno questa probabilità, in quanto che, come si è visto, la statua in parola non sembra potersi staccare da tutta quella cerchia artistica, per la quale la localizzazione più quotabile è quella dell' Asia Minore.

E quanto poi all' autore, potrebbe darsi che, come si è supposto, si trattasse di un Mirone dell'epoca ellenistica (1); ma non sarebbe da escludersi la possibilità che Plinio non avesse per nulla frainteso, come si è pure supposto, l' epigramma di Leonida (2), oppure un' altra fonte, ove invece si sarebbe parlato di un Mirone diverso dal famoso artista del quinto secolo (3); ma che si trattasse semplicemente di una falsa attribuzione.

*
* *

1) In verità, dal passo di Pausania (VI, 8, 5), ove si parla della statua del pugilista Filippo; e dalla iscrizione della medesima statua, rinvenuta a Olimpia (*Arch. Zeitung*, 1878, p. 84, n. 130 = Loewy, " *Inschr. gr. Bildh.* „, n. 126 = *Inschriften von Olympia*, n. 174), non si ricava nulla di positivo sul conto della nostra statua.

2) Schoene, *Arch. Zeitung*, 1862, p. 333 segg. Dopo quella dello Schoene, una strana congettura avanzò il Wustmann (" *Zu Plinius' Kunstgeschichte* „, in *Rhein. Museum*, XXII, 1867, p. 21 segg.). — Contro la congettura dello Schoene, Benndorf, *Arch. Zeitung*, XXVI, 1868, p. 78; ma per il Furtwängler, che ha ripreso questa congettura, " Μαρωνίς konnte . . . sehr wohl eine in Smyrna befindliche berühmte Statue heissen und als solche von den Quellen des Plinius beschrieben werden „ (*Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans* „, nota 46 a p. 92).

3) Weisshaeupl, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1891, p. 51; cfr. Collignon-Thraemer, " *Geschichte der griech. Plastik* „, I, p. 504.

Ma accanto alla vecchiaia, l' arte ellenistica non predilige pure l' infanzia? E forse certi soggetti inspirati dalla vita dei fanciulli e dei bambini si riferiscono per la più parte a una cerchia artistica che sia diversa dalla prima? Il distacco, anche a priori, non parrebbe verisimile: si tratta di un *pendant* originario e spontaneo; di due concetti che si integrano e completano a vicenda, che sono in fondo un concetto solo e rispondono alla stessa tendenza dello spirito artistico.

Un appoggio a questa opinione non è fornito da troppe testimonianze da parte delle fonti letterarie; ma quel poco che c' è, non può in tal caso non assumere un certo qual valore: Boeto, infatti, l' autore di una statua di un bambino in atto di strozzare un' oca (1), nonchè della figura di un altro bambino seduto, πρὸ τῆς Ἀφροδίτης, posta nell' Heraion di Olimpia (2), è un artista di Calcedonia (3); notissimo è il mimiambo di Eronda, ove si parla della figura di un bambino strozzante un' oca - volpe, come esistente nell' Asklepieion di Kos (4).

Le opere del genere di quella di Boeto — Boeto,

1) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 84.

2) Pausania, V, 17, 4. Cfr. ed. Frazer, III, p. 599 seg.

3) Si vegga l' iscrizione di Lindos (Hiller von Gaertringen, *Arch. Anz.*, 1904, p. 212). Cfr. Robert, artic. " *Boëthos* „, in *Real-Encycl.* di Pauly-Wissowa, III, 1, 604 segg.

4) Eronda, IV, 31.

si capisce, è il solo nome che possiamo fare — hanno avuto, a quanto pare, fortuna: oltre ai parecchi esemplari che ci son pervenuti di quel noto gruppo, che con molta probabilità si ritiene per l'opera stessa di quell'artista (1), molte sono le statue e le statuette di fanciulli e bambini, che sono altrettante varianti, più o meno libere e felici, dello stesso motivo (2); e anche quando

1) Esemplare del Museo Capitolino: Clarac, 874 C, 2227 A; Brunn - Bruckmann, " *Denkm.* „, 433; Helbig, " *Führer* „, I², 532; ecc. — Esemplare della Galieria dei Candelabri: Clarac, 875, 2227. — Esemplare del Louvre: Clarac, 293, 694 — Esemplare della Gliptoteca di Monaco: Clarac, 875, 2232; Lützow, " *Münchener Antiken* „, tav. 20; Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 140; Furtwängler, " *Beschr. d. Glypt.* „, 268. — Cfr. Gardner, " *A statuette representing a boy and goose* „, in *Journal of Hell. studies*, VI, 1885, p. 7 (*type V.*). — Per piccole riproduzioni in terracotta, Stephani, *Compte rendu pour* 1876, tav. VI, n. 9 (lo Stephani, nel testo relativo [p. 208], attesta che oltre all'esemplare da lui pubblicato ne esistono altri quattro nell'Ermitage); *Antiquités du Bosph. Cimm.*, tav. LXXIII, 1. Per un'altra figurina del Museo di Dresda, proveniente da Kertsch, Hermann, *Jahrbuch d. Inst*, VII, 1892, p. 160 seg. (L'Hermann, ricordando i precedenti, osserva come " der Typus scheint..... in Kertsch besonders beliebt und verbreitet gewesen zu sein „).

2) Cfr. Gardner, scritto cit. (p. 1 segg.) In ultima analisi è sempre una variante dello stesso concetto quella di un gruppo del Museo di Vienne (Francia), rappresentante due bambini, di cui l'uno si è impadronito di un uccello, e cerca di scappare tenendolo solo per sè; mentre l'altro, più piccoletto, lo afferra per un braccio e gli dà un morso. La scena — si noti bene questo fatto — è completata da qualche ingrediente paesistico: due tronchi d'alberi sorgono ai due lati (facendo sostegno rispettivamente alle due figure); sull'uno si arrampica una lucertola, sull'altro una serpe, parzialmente sbucata da un foro ai piedi dello stesso albero (Clarac, 880, 2253; Héron de Villefosse, " *La pyxis de Vaison* „, in *Gazette arch.*, IV, tav. 20, p. 115. Cfr. Friederichs - Wolters, 1591: " Die Arbeit ist nicht fein,

possa non sembrare rispondente al vero l'idea dell'Herzog, che vorrebbe riconoscere nella statuetta di Efeso (e repliche) la riproduzione del gruppo di Kos (1), è tuttavia interessante che si sia trovato a Efeso un esemplare di un'opera, di cui tanti altri se ne conoscono, e che ebbe manifestamente una straordinaria diffusione (2).

Ma non mancano — sempre nel campo dei soggetti infantili — opere che si riannodano con quei soggetti realistici, visti più sopra; e questo è il caso della statuetta del Vaticano, rappresentante un fanciullo pescatore seduto su di uno scoglio, e addormentato (3); come di una statuetta del Museo Nazionale di Napoli, che ci mostra un altro fanciullo pescatore, pure addormentato, rannicchiato per terra, e parzialmente avvolto in una specie di mantello di pelle (4); come pure è il caso di un'altra statuetta dello stesso Museo

doch liegt vielleicht ein besseres Original zu Grunde; wenigstens erinnert der . . . Kopf des gebissenen Jungen etwas an den Knaben des Boethos „).

1) Herzog, " *Der Kind mit der Fuchsgans* „, in *Wiener Jahreshefte*, VI, 1903, p. 227 seg., fig. 122,

2) Gli altri esemplari sono raccolti dallo stesso Herzog, scritto cit.; cfr. Gardner, scritto cit. (nel *Journal of Hell. stud.*, 1885), p. 5 seg. (type IV).

3) Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, III, 33; Clarac, 879, 2242; Amelung, " *Sculpturen d. vat. Museums: Museo Chiaramonti* „, 287 (ove sono ricordate le due repliche di Villa Albani e del Museo delle Terme).

4) *Museo Borbonico*, IV, 54; Clarac, 882, 2247 D. Il piccolo pescatore tiene con la mano sinistra il manico di un paniere; accanto a lui stanno altri attrezzi da pesca.

di Napoli, rappresentante il solito fanciullo pescatore in una diversa situazione, nel momento del lavoro (1).

Ma per noi — non importa se, quanto al soggetto, entriamo nel campo mitico — ha un interesse speciale una statuetta di Firenze, rappresentante Eracle bambino, in atto di strozzare i famosi serpenti (2): il vigoroso fanciullo, con le gambe aperte in una mossa energica, punta ambo le ginocchia a terra, sporgendo innanzi il sinistro, e ripiegandosi verso questo lato con tutto il corpo e con la testa; e sollevando in alto il braccio destro, con la mano stringe il collo a una delle bestie che gli si avvinghia attorno al braccio, mentre con la sinistra ha afferrato l' altra e la preme con forza al suolo. Il braccio destro con il serpente è di restauro (3); ma il restauro sembra esatto, come appare da un altro esemplare in bronzo del Museo Nazionale di Napoli (4).

1) Quasi del tutto nudo, con in testa un cappelletto simile a quello della statuetta vaticana, siede su di uno scoglio, ed ha già preso un pesce. Accanto a lui una cesta (Clarac, 879, 2241).

2) *Reale Galleria di Firenze*, Ser. IV, tav. 68; Clarac, 781, 1955; Heydemann, *Arch. Zeitung*, XXVI p. 33, nota 7, A; Dütschke, III, 529.

3) Dütschke, l. c.

4) Più piccolo, con qualche variante: *Museo Borbonico*, I, tav. 8; Clarac, 783, 1955 A; Heydemann, *Arch. Zeitung*, XXVI, p. 33, nota 7, H. Secondo l'Heydemann, l'esemplare di Napoli sarebbe una copia moderna tratta da un modello antico.

Questo tipo rappresentatoci dalle due statue di Firenze e di Napoli non resta isolato: una statuetta molto affine si trova nel Museo di Torino (1); la figura di Eracle è più ripiegata a terra, e la mossa delle braccia è invertita; malgrado però questa differenza è modellata secondo lo stesso motivo.

Affine è un' altra statuetta di Firenze (lo stesso soggetto) (2).

Una statuetta del Museo Capitolino ci mostra Eracle, invece che inginocchiato, seduto per terra, con una gamba distesa e l' altra rannicchiata (3); ma il motivo delle braccia offre la maggiore parentela con le figure precedenti: uno, il sinistro, abbassato a terra, e l' altro alzato, per quanto la mossa sia meno accentuata.

Con la statua del Museo Capitolino concorda nelle linee generali un' altra del Louvre; se non che questa volta tutte e due le braccia sono abbassate (4).

---

1) Clarac, 732, 1958; Heydemann, scritt. cit. p. 33, nota 7, D.

2) *Reale Galleria, ser.* IV, tom. II, tav. 69; Clarac, 781, 1957; Heydemann, scritto cit., p. 33, nota 7, B.

3) *Museo Cap.*, III, 25; Clarac, 782, 1960; Heydemann, scritto cit., p. 33, nota 7, C.

4) Clarac, 302, 1953; Heydemann, scritto cit., p. 33, nota 7, E. Cfr. le riproduzioni in terracotta: (a) Atene, Collezione Misthos, *Die antiken Terrakotten*, III, 2 (Winter), p. 269, n. 10 (" Wahrscheinlich aus Myrina „); (b) Collection Lecuyer (di dubbia autenticità), Winter, l. cit.

Fermiamoci alla prima statuetta di Firenze (e, se antica, alla sua replica di Napoli): considerando bene la movenza della figura — e la composizione stessa ci suggerisce spontaneamente il confronto — non possiamo non riconoscere che troppo sensibile è l'affinità con il gruppo del Laocoonte, perchè si abbia a trattare di un fatto puramente casuale, e non già di una palese reminiscenza di quell'opera, e quindi della dipendenza da quell'opera. Non si parli poi dell'altra statuetta fiorentina, ove la figura infantile di Eracle si può dire che riproduca quasi perfettamente nel suo schema quella del vecchio Laocoonte.

Visto poi che tutte quante le figure delle serie stanno in rapporto tra di loro, rappresentano cioè tante varianti di uno stesso motivo fondamentale, possiamo ritenere in complesso, che il gruppo del Laocoonte, per via diretta o per via indiretta, sia stato il prototipo di tutte (1).

E dopo questo, non parrebbe improbabile che

1) Il tipo rappresentato dalla statuetta del Louvre è quasi identicamente riprodotto in un rilievo di Atene (Athan. S. Rhusopulos, *Annali d. Inst.*, 1863, tav. d'agg. Q, 2; cfr. p. 457 seg. Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, 1264). Il rilievo rappresenta Eracle bambino con dietro Anfitrione in piedi, in atto di alzare la spada. Il monumento, secondo il Rhusopulos, appartiene all'epoca romana.

Affinità con le statuette della nostra serie mostra la figura del piccolo Eracle in un dipinto pompeiano (Cfr. Heydemann scritto cit.).

qualche altra composizione avente come soggetto una figura infantile, facesse capo più o meno direttamente allo stesso filone artistico. Secondo la testimonianza di Plinio, Varrone possedeva un gruppo di Arcesilao rappresentante " marmoream . . . leaenam aligerosque ludentis cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii cornu cogerent bibere, alii calciarent soccis, omnes ex uno lapide „ (1).

Una composizione di questo genere non può essere che una delle tante manifestazioni di quello sviluppo, dianzi accennato, del solito concetto e del solito motivo della figura infantile associata

1) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 41. Cfr. Urlichs, " *Arkesilaos* „, XIX. *Programm zur Stiftungsfeier d. v. Wagner' schen Kunst-Instituts*, Würzburg, 1887, p. 15 seg. Cfr. ancora Waldstein, " *Pasiteles and Arkesilaos* „, in *American Journal of Archaeology*, III, 1887, p. 9 seg.

A proposito dell'opera di Arcesilao si può ricordare come soggetto affine, un gruppo dell'Augusteum di Dresda (Becker, *Augusteum*, tav. 73): rappresenta un fanciullo accanto a un leone, al quale cinge il collo con un braccio. Secondo il Becker, si tratterebbe di Dioniso fanciullo, come, a dir di lui, mostrerebbero le tracce di una corona di edera rimaste attaccate ai capelli. Il gruppo, a giudicare dalla riproduzione, ha molte parti di restauro. È ancora opportuno ricordare i mosaici del Museo Capitolino e del Museo Nazionale di Napoli. (*Museo Capit.*, IV, 19; cfr. Helbig, " *Führer* „, I², 422; e *Museo Borbonico*, VII, 61. Cfr. Jahn, " *Ueber ein pompejanisches den Herakles bei der Omphale darstellendes Wandgemälde* „, in *Berichte der Sächs. Gesell. der Wissens.*, 1855, p. 227; Helbig, " *Unters. über die camp. Wandmalerei* „, p. 22 seg.; Wissowa, " *De Veneris simulacris Romanis* „, Vratislaviae 1882, in *Gesammelte Abhandlungen zur röm. Religions- und Stadtgeschichte*, München, 1901, p. 52 segg.; Urlichs, „ *Arkesilaos* „, p. 15 seg.

alla figura di una bestia qualunque; e mi sembra quindi ovvio riconnettere l'opera di Arcesilao con lo stesso filone artistico (1). Avrò occasione in seguito — a proposito dei suoi " Centauri Nymphas gerentes „ — di tornare sull'arte di Arcesilao, e di meglio assodare come questo artista, di cui ignoriamo l'origine e la provenienza, sia stato in ogni modo, e per lo meno, influenzato dalle tradizioni artistiche asiane (2).

---

1) Se fosse esatta la congettura del Reifferscheid (" *De ara Veneris Genetricis* „, in *Annali d. Inst.*, 1863, p. 361; cfr. Conze, " *Die Familie des Augustus* „, Halle, 1867, p. 10 seg.; Kekulé, " *Marmorgruppe der Sammlung Modena in Wien* „, in *Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, III, 1879, p. 8 segg., tav. I, [cfr. *Zeitschrift für bildende Kunst*, XVII, 1906, p. 87, fig. 3]; Wissowa, " *De Veneris sim. Rom.* „, *Gesamm. Abhandl.*, p. 24 segg.; Urlichs, " *Arkesilaos* „, p. 10 segg.) che nella Venere Genitrice di Arcesilao, alla figura della dea debba pensarsi unita quella di Cupido, il fatto non sarebbe privo di importanza rispetto alla particolare predilezione di Arcesilao per le figure infantili. (" Denique convenire puto tale opus illis duobus a Plinio ad Arcesilaum relatis, quorum uno leaenam ab Amoribus domitam, altero Centauros Nymphas gerentes fixit „: Reifferscheid, scritto cit., p. 366 seg.).

2) Contro l'opinione dell'Hauser, il quale, dopo aver notato che i Centauri di Arcesilao ricordano i Centauri cavalcati dagli Amorini (cfr. quelli di Aristea e di Papia), e dopo aver osservato, a proposito delle iscrizioni di artisti di Afrodisia (Loewy, " *Inschr. gr. Bildh.* „, 364-373), che " wir diesen Kleinasiaten einen ganz hervorragenden Antheil an dem römischen Kunstbetriebe zugestehen müssen „, aggiunge tuttavia che " die von ihnen erhaltenen Werke, . . . weisen auf die alexandrinische Richtung „ (" *Neuatt. Reliefs* „, p. 188; cfr. Collignon-Baumgarten, " *Geschichte d. gr. Plastik* „, II, p. 713 seg.).

CAPITOLO IV.

In parecchi dei rilievi pittorici si incontrano delle figure di Satiri, dei quali la maggior parte si riconnettono con un certo tipo, che è molto diffuso nella statuaria ellenistica: il tipo di aspetto rustico e quasi selvaggio, dalla corporatura muscolosa e dalla capigliatura irsuta.

Un'opera statuaria, per esempio, in cui troviamo questo tipo, è il gruppo di Dioniso che si appoggia a un Satiro (1). Un altro tipo affine —

1) L. A. Milani, " *Dionysos di Prassitele* „ in *Museo Italiano di antichità classica*, III, 1890, p. 751 segg. L'Helbig, a proposito dell'esemplare del Museo Chiaramonti (" *Führer* „ I², 112), osserva che la figura di Dioniso, nel motivo del braccio portato sulla testa, ricorda la maniera prassitelica (cfr. la statua colossale di Apollo nella Sala del Gladiatore, del Museo Capitolino, " *Führer* „ I, 542): ma aggiunge che " doch scheinen die Anlage und der Stil der Gruppe etwas strenger als diejenigen der Typen, welche wir mit Sicherheit diesem Meister zuschreiben dürfen „. Presso a poco la stessa opinione manifestava l'Amelung nel suo " *Führer durch die Antiken in Florenz* „, 140; e riteneva che l'originale non dovesse

faccio astrazione per ora dalla situazione e dall'atteggiamento, per attenermi unicamente ai caratteri intrinseci — lo abbiamo nel Fauno Barberini (1), ove l'artista ha espresso in grado sorprendente la rusticità e la natura animalesca del personaggio. Il Brunn, con la sua consueta finezza di osservazione, ha cercato di determinarne la posizione storica e l'epoca; e fondandosi sull'affinità artistica del Fauno con il gruppo del Laocoonte, l'ha riferito al principio del terzo secolo a. C. (2). Certo non ha avuto torto il Brunn a mettere il Fauno Barberini accanto al Laocoonte; ma, quando si pensi che anche per il Laocoonte l'illustre archeologo era convinto che si trattasse di un'opera anteriore all'ara di Pergamo (3), men-

stare molto lontano da Prassitele. Recentemente però ha modificato questa opinione, e ora ritiene il gruppo un pasticcio, messo insieme mediante la giustapposizione di due tipi preesistenti (" *Beschreibung der Sculpturen des vaticanischen Museums, Museo Chiaramonti* „, 588).

1) Clarac, 710 A, 1723; Lützow, " *Münchener Antiken* „, tav. 30; Brunn-Bruckmann, " *Denkmäler* „, 4; Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 95; Furtwängler, " *Beschr. d. Glypt.* „, 218. Cfr. Bulle, " *Der Barberinische Faun* „, in *Jahrbuch des Inst.*, XVI, 1901, p. 1 segg. e Habich, " *Zum Barberinischen Faun* „, in *Jahrbuch d. Inst.*, XVII, 1902, p. 31 segg.

2) Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek* „, l. cit.

3) Brunn, " *Ueber die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie* „, in *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, V, 1884, p. 263 segg.; cfr. dello stesso *Kleine Schriften*, II, Leipzig und Berlin, 1905, p. 465 seg. Il Furtwängler (l. cit.) non crede di poter circoscrivere entro limiti ristretti la data della statua e si accontenta di collocarla tra l'epoca della morte di Alessandro il Grande e il principio del primo secolo a. C.

tre invece ne è posteriore (1), ed è un prodotto derivato dallo stesso indirizzo artistico che creò la Gigantomachia; è facile avvertire che la data da lui assegnata alla statua della Gliptoteca non può essere la vera, ma che bisogna discendere di parecchio più in giù.

Pertanto non posso non richiamare l'attenzione su quanto osserva ancora il Brunn, sempre a proposito del Fauno Barberini: " Aber so stark realistisch der Grundzug in dem ganzen Wesen dieses Satyrs sein mag, so wenig befindet sich die künstlerische Auffassung und Durchbildung im Gegensatz mit dem Wesen der idealen griechischen Kunst. Der Künstler verliert sich nicht in einer äusserlichen Nachahmung von Einzelnheiten, die in der Natur häufig mehr abstossend als anziehende wirken, sondern er benutzt nur die einzelnen Züge, so weit es nötig ist, um ein in seinem innersten Wesen erfasstes, ideales Bild einer derben Sinnlichkeit darzustellen „.

Ma a quale tipo, o a quali tipi reali si è rivolto l'artista, per attingervi quegli elementi di verismo che gli valessero a dare espressione concreta alla concezione della sua mente?

A questo punto è bene ricordare che il Furtwängler, studiando un tipo affine, il " Satiro di

1) Cfr. *Arch. Anzeiger*, 1905, p. 119, e Foerster, " *Laokoon* „, in *Jahrbuch des Inst.* XXI, 1906, p. 7 segg.; particolärmente p. 32.

Pergamo „ (1), e considerandone la struttura muscolare, ha notato la parentela artistica, esistente tra il bronzo medesimo e le figure della Gigantomachia nella grande ara. Se questa parentela esiste — ed esiste realmente — bisogna riconoscerla in tutte le figure dei Satiri rustici. Ma la parentela dei Satiri rustici con le figure della Gigantomachia non si limita soltanto alla struttura muscolare: essa si estende ai tratti fisionomici. Tralasciamo però di confrontare i nostri Satiri con i Giganti della grande ara, che sono il prodotto di concezioni più o meno ideali, sebbene ottenute con lo stesso procedimento di trarre dalla realtà elementi veristici e di rifonderli con le reminiscenze dei tipi ideali classici; ma — sempre rimanendo nel campo dell'arte pergamena e risalendo al primo periodo di quella fioritura artistica — facciamo il confronto fra i nostri Satiri e le figure inspirate e tratte direttamente dalla realtà, le figure dei barbari; dei Persiani, e più ancora degli Sciti e dei Galli (2); e si vedrà che, nell' insieme, l'affinità appare indiscutibile: ruvidezza di pelle, sopratutto, e capigliatura irsuta, sono le caratteristiche precipue dell'una e dell'altra cerchia, non che certi tratti fisionomici;

1) A. Furtwängler, " *Der Satyr aus Pergamon* „, 40. *Programm zum Winckelmannsfeste.* Berlin, 1880.

2) Cfr. Diodoro, V, 28.

e le differenze vanno spiegate per il fatto naturale, che le figure dei barbari riproducono dei tipi puramente reali, mentre quelle dei Satiri, in genere, non sono che derivazioni idealizzate delle prime.

Senza negare a priori che in alcuni casi una certa reminiscenza, per esempio, del tipo mironiano di Marsia e delle figure affini dei Centauri (nel frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia, nelle metope del Partenone, ecc.), abbia potuto influire sulla formazione del nuovo tipo satiresco, anche giovanile e imberbe; è però a credersi che nei tipi reali di quelle razze esotiche bisogna ricercare la precipua fonte di ispirazione per tutti gli elementi veristici che ne formano la caratteristica più saliente, e nell'arte asiana la sua creazione (1).

Non mancano, per altro, dei casi speciali, che ne danno la conferma. Per esempio, nel gruppo frammentario del palazzo dei Conservatori, rappresentante due Satiri in lotta con un Gigante, la somiglianza è così spiccata, che non è sfuggita a quelli che per i primi ebbero ad occupar-

1) Questo concetto della derivazione del tipo rustico dei Satiri dai tipi reali dei popoli barbari, è uno di quelli, nei quali insistevo di più anche nella prima redazione del mio scritto. Ora è avvenuto che in questo frattempo il Watzinger (*Magnesia*, p. 220 seg.), per conto suo, si è avvicinato allo stesso concetto, senza però trarne le possibili conseguenze.

sene (1). Non soltanto il tipo nella modellatura generale, nei particolari anatomici e nella capigliatura, richiama alla mente le figure dell'*ex voto* di Attalo sull'Acropoli di Atene, e l'atteggiamento di uno dei Satiri ricorda il Gallo morente del Museo Capitolino; e poi l'insieme del gruppo e la sua disposizione, con i Satiri avvolti dalle spire serpentine del Gigante, fa pensare al Laocoonte; ma è pure quella espressione tanto caratteristica del dolore sul volto del giovine Satiro, che riallaccia questo gruppo con le opere di scuola asiana.

Ma sotto questo riguardo, è lo stesso Fauno Barberini, che offre per noi uno speciale interesse: il Furtwängler (che, tra parentesi, nella statua in parola inclina a riconoscere un lavoro originale) crede di aver a fare con l'opera di un maestro di prim'ordine, anche per il fatto che " es keinem der herkömmlichen Typen folgt „, e che " dieser Satyrkopf hat seine ganz individuelle Eigenart „. Ma si confronti la testa del Fauno Barberini con quella dell'Arrotino di Fi-

1) Petersen, " *Satiri e Gigante* „, in *Bullettino della Comm. arch. com.* XVII, 1889, p. 17-25; tav. I-II. Cfr. Helbig, " *Führer* „ I², 618. A un gruppo affine a quello del palazzo dei Conservatori appartiene una statua, molto mutilata, della Gliptoteca Ny-Carlsberg, proveniente da Pergamo (Cfr. Ussing, " *Pergamos* „, Berlin und Stuttgart, 1899, p. 118 fig. 23; Collignon-Pontremoli, " *Pergame* „, p. 215 seg.). La provenienza da Pergamo non è un fatto trascurabile.

renze — uno Scita — e si vedrà la somiglianza sorprendente dei due tipi (1).

Statue e statuette, in gran numero, rappresentano il tipo rustico del Satiro con la faccia ridente. Per scegliere un esempio, in cui questo particolare è molto marcato, mi fermo a un'opera pervenutaci in parecchi esemplari, fra cui i due ben noti di rosso antico, trovati a Villa Adriana (2).

Questo particolare è qualche cosa che somiglia a una novità per l'arte greca (3). Conosciamo il sorriso ingenuo e convenzionale, stilizzato, dell'arte arcaica; ma non ha nulla a che vedere con quello dei nostri Satiri. Quel primitivo sorriso è sparito anche prima che tramontasse l'arcaismo, e per tutto il periodo classico della scultura greca non sembra che il sorriso sul volto delle figure fosse un motivo facile a incontrarsi. Se non mi inganno, una delle prime volte, che di nuovo ci incontriamo in una figura sorridente, è in quella statua di Satiro in riposo, che generalmente si suole attribuire a Prassitele (4). Ma è un sorriso piuttosto velato, che si vede e non si vede.

1) Tanto che all'Arrotino si potrebbe applicare senz'altro la descrizione che il Furtwängler fa dei tratti fisionomici del Fauno (" *Beschreibung d. Glypt.* „, l. c.).

2) Esemplare del Gabinetto delle Maschere: Helbig, " *Führer* „, I², 259; esemplare del Museo Capitolino: Helbig, I², 534.

3) Cfr. Furtwängler, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 222.

4) Helbig, " *Führer* „, I², 539.

Ora nel nostro Satiro di rosso antico — tanto per intenderci sul tipo che prendo ad esempio -- ci troviamo davanti a un fenomeno tutto diverso: il Satiro ride giocondamente; ma quel riso, in fondo, non è che un sogghigno, una smorfia volgare e stucchevole. La volgarità si adatterebbe a meraviglia al personaggio; ma la stucchevolezza dipende dal fatto che quell'espressione troppo forte di sorriso non è motivata abbastanza ed è esagerata. Ora qui mi vien da pensare che forse questa maniera di rappresentare il riso non è derivata, per graduale evoluzione, dalla maniera antica. Forse — chi sa? — si tratta invece di un fenomeno indipendente, di un fenomeno che sarebbe il naturale prodotto di una inconsapevole reazione avvenuta nell'arte — e sempre nell'arte della scuola o delle scuole asiane — in seguito all' abuso eccessivo nella rappresentazione del dolore, di quel *pathos* ultrascopadeo, proprio dell'arte asiana, divenuto a lungo andare convenzionale e monotono. E così sarebbe nata questa antitesi, incosciente in origine; ma che poi si sarebbe svelata all' arte come tale; e gli artisti avrebbero allora concepito l' idea del *pendant* fra questi due tipi di figure, di quella piangente e quella ridente (1), *pendant* che, per esempio, per

1) Ma la novità di questo caso sarebbe assoluta o relativa? Secondo la tradizione letteraria, il concetto dell'antitesi sembra che fosse noto all'arte

noi è rappresentato dai due Centauri di Aristea e di Papia (1).

anche anteriormente: a Prassitele, infatti, venivano attribuiti " duo signa . . . . diversos adfectus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis „ (Plin. " *Nat. Hist.* „ XXXIV, 70). È vero per altro che è molto attendibile la congettura del Furtwängler " dass die ganze Gegenüberstellung beider Werke lediglich den Epigrammen zu danken sei „ (*Jahrbücher für class. Philologie, Suppl.* IX, 1877-78, p. 46; cfr. " *Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans,* p. 91, n. 43; cfr. anche E. Sellers in " *The Elder Pliny's chapters* „ p. 56, nota 6). É vero altresì che trattandosi di fonti così incerte si può anche dubitare della paternità di Prassitele. Ma con tutto ciò resta sempre il dubbio, per lo meno, sull'epoca in cui sarebbero stati composti quegli epigrammi.

1) Cfr. H. Winnefeld, " *Die Villa des Hadrian bei Tivoli* „ (*Jahrbuch d. Inst., Erganzungsheft* III, 1895), p. 152. Inutile insistere sul fatto generalmente ammesso che i due tipi di Centauri, il giovine imberbe e il vecchio barbato, si riconnettono, rispettivamente, l'uno con il tipo del Satiro rustico, l'altro con le figure tipo Laocoonte, Giganti dell'ara di Pergamo, ecc. A questo proposito, per il confronto del tipo del Centauro vecchio con il Laocoonte e i Giganti: Friederichs - Wolters, 1421; Furtwängler, " *Kentaurenkopf* „ (bronzo del Museo di Spira) in *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft* 93, (1892) p. 54-61; cfr. tav. IV, (cfr. " *Beschreibung der Glyptothek* „ 222); Helbig, " *Führer* „, I², 525 e 526. Per l'altro tipo, particolarmente B. Bienkowski, " *Der « Fauno colla macchia » und der junge Kentaur des Aristeas und Papias* „, in *Serta Harteliana* (Wien, 1896), p. 193-196; cfr. Furtwängler, l. c. della " *Beschreibuug der Glyptothek* „. Quanto al bronzo di Spira, dato che il Furtwängler riconosce che " die Originale der Kentauren werden von rhodischen Künstlern in der spätern hellenistischen Epoche geschaffen sein „ (l. c. p. 215), suppongo che egli non insisterà più nel riconnettere quel bronzo con la testa di atleta in bronzo rinvenuta in Olimpia, (*Olympia*, IV, *Die Bronzen,* tav. II. cfr. Testo, p. 10 seg.), per quanto lo riferisse a un'epoca più recente; e nell'attribuirlo al III. secolo a. C. Non so altresì se lo ritenga ancora, come allora, un originale greco; nel qual caso non potrei accordarmi con lui.

A questo punto è opportuno ricordare anche la pittura su marmo rap-

Qualora il fatto fosse in realtà dipeso dalla ragione detta, sembrerebbe ovvio pensare che non fosse avvenuto anteriormente al secondo periodo dell'arte pergamena, ma che si avesse a riferire a un' epoca anche un poco posteriore. E in tal caso, a nessuno potrebbe sfuggire la conseguenza logica di questa determinazione, che, compresa entro limiti non troppo larghi, potrebbe in complesso ritenersi abbastanza soddisfacente rispetto alla cronologia (relativa) di parecchie opere dell'arte ellenistica. Quando si consideri, per esempio, che nel gruppo, dianzi ricordato, di Dioniso che si appoggia a un Satiro, la figura del Satiro presenta appunto la faccia atteggiata a quel sorriso caratteristico delle statue di Villa Adriana, è chiaro che — se pure altre ragioni mancassero — apparirebbe senz'altro impossibile il rife-

presentante una scena di Centauromachia; a proposito della quale il Robert rileva la caratteristica dell' espressione patetica, tanto sul volto del Centauro quanto su quello della fanciulla, espressione patetica che mostra " alle die Grundzüge „ che " später die Pergamener und noch später die Künstler des Laocoon zur Darstellung des hülflosen Schmerzes verwenden „ (" *Kentaurenkampf und Tragoedienscene* „, 22. *Hall. Winckelmannspr.*, 1898, p. 2 seg.); egli riconnette questa pittura con l'arte di Zeuxis, e ritiene che l'originale fosse un anatema (p. 13). Non voglio discutere sull'originale o sul prototipo della Centauromachia di Ercolano (cfr. anche Savignoni, *Bull. comun.*, XXV, 1897, p. 87); solo osservo che la detta pittura non mostra quello che più tardi fecero gli artisti di Pergamo e di Rodi; ma — sia essa pure modellata, secondo una composizione del tempo di Zeuxis — mostra l' influenza dell'arte di Pergamo e di Rodi.

rimento di quel gruppo a un'epoca non molto distante da Prassitele.

Tornando ai rilievi paesistici, ho già detto che in parecchi di essi trovasi riprodotto lo stesso tipo di Satiro. Ora forse non depone in favore dell'origine asiana del rilievo pittoresco, il fatto che in esso si riscontra un tipo, che originariamente è stata una creazione dell'arte asiana? Ed è forse senza importanza, nello stesso senso, l'altro fatto, che lo stesso tipo si riscontra, e più volte, nei due fregi della grande ara di Pergamo?

1. Rilievo del " Faune chasseur „. Il Satiro, seduto verso destra, con una mano sorregge, prendendolo per le zampe posteriori, un coniglio, facendolo penzolare sul muso di una pantera. La figura del Satiro è di quelle, ove le suddette caratteristiche appariscono più marcate.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXII (Cfr, sopra, Cap. II, p. 26, n. 10).

2. Rilievo di Villa Ludovisi, con un Satiro che scuopre una Baccante dormiente.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXIV. Dello stesso, " *Ludovisische Antiken* „, in *Arch. Zeitung*, XXXVIII, 1880 tav. VIII, 3; cfr. p. 156; e " *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi* „, n. 148 (p. 166).

3. Il così detto rilievo di Icario, (in più esemplari). Sono parecchie le figure di Satiri e Satiretti in questa rappresentazione; e tutte quante, quale più quale meno, non lasciano dubbio sul tipo che riproducono.

Per la lista dei monumenti con questa rappresentazione si veggano: O. Jahn " *Die Einkehr des Dionysos bei Ikarios* „, in *Arch. Beiträge*, Berlin, 1847, p. 198; Deneken, " *De theoxeniis* „, Berolini, MDCCCLXXXI,

p. 52 segg.; Hauser, " *Neu-att. Reliefs* „, p. 189 segg. — Al riferimento della composizione in parola a un'epoca tarda non può fare difficoltà la pretesa identificazione per la visita di Dioniso a Icario, trattandosi di una semplice congettura (Zoega, " *Abhandlungen* „, *herausg. von G. Welcker*, Göttingen, 1817, p. 372); ben presto contestata, a cominciare dal Gerhard (*Beschreibung Roms*, II, 2, p. 98 seg. cfr. O. Jahn, scritto cit., p. 198 segg.; Friederichs-Wolters, 1844; Schultz, nel *Lexikon* del Roscher, II, 1, 112; Frazer, " *Pausanias* „, II, p. 54). Anche per la variante più semplice, che si ha in un rilievo del Louvre (Deneken, *Arch. Zeitung*, XXXIX, 1881, tav. XIX, p. 271 segg.; cfr. lo stesso, " *De theoxeniis* „, p. 50 e tavola relativa; Friederichs-Wolters, 1843) si ha il *terminus post quem* nel già ricordato gruppo di Dioniso che si appoggia a un Satiro, con il quale — come giustamente osserva lo stesso Deneken (*Arch. Zeitung*, vol. cit., p. 275) — concorda sensibilmente il gruppo analogo nel rilievo in parola. E poi non è senza importanza il fatto, rilevato dall'Hauser (" *Neu-att. Rel.* „, p. 198) che " im ganzen Gebiete der attischen Vasenmalerei „ non si incontra alcuna " Behandlung des Ikarios-Mythos „, quantunque " der Sagenkreis des Dionysos von den Vasenmalern mit Vorliebe behandelt wurde „. L'identificazione per questo soggetto, proposta dallo stesso Hauser (op. cit. p. 198 seg.), della rappresentazione del cratere Jatta (*Monum. d. Inst.*, VIII, tav. 51, 2), è dubbia; e, in ogni caso, la composizione non rassomiglia a quella dei rilievi.

4. Frammento di rilievo del Museo Lateranense, con quattro Satiri e un cocchio tirato da buoi.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LIII.

5. Rilievo con simplegma erotico del Museo di Torino. La faccia del Satiro non è abbastanza visibile, perchè la testa si presenta piuttosto dalla parte dell'occipite. In ogni modo, la capigliatura e la struttura muscolare del corpo, e l'atteggiamento irrequieto della figura, non lasciano dubbio sul tipo.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LV. Helbig, *Bullett. dell'Inst.*, 1873, p. 138 seg.; Dütschke, IV, 172.

6. Frammento di rilievo del British Museum. Due Satiri; uno giovine e imberbe, l'altro adulto e barbato.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXIII, 2. Friederichs - Wolters, 1893. A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 2195.

7. Rilievo del Museo Civico di Verona (frammento). Un Satiro, la cui figura però è molto mal ridotta, e la testa specialmente ha sofferto dei guasti. Non di meno da quel che ne avanza è facile riconoscere il tipo.
Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LVII.

8. Disco di marmo (con rilievi nelle due facce), nel Museo Nazionale di Napoli. In una delle facce, una figura di Satiro.
Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, CII.

Oltre a questi monumenti, vi sono dei rilievi paesistici, ove si incontrano dei Satiri, dei quali non si può affermare pienamente che siano dello stesso tipo; ma forse neppure è possibile distaccarli, specialmente alcuni. È probabile che si tratti di una contaminazione. Ricordo in primo luogo il rilievo con scena bacchica (cfr. sopra, Cap. II., p. 28 n. 15); e accanto a questo, il rilievo del palazzo Colonna, con il Satiro che suona la siringe (cfr. sopra, Cap. II, p. 26 n. 9).

Tornando al Satiro di Pergamo, è a notarsi che il volto di questa figura presenta una fisonomia speciale, che non trova riscontri, che io sappia, in altre di Satiri: la faccia più larga che lunga la bocca straordinariamente grande, il naso schiacciato; anche gli occhi e le sopracciglia non sono trattati secondo la maniera consueta. I riscontri li abbiamo, invece, in rappresentanze di soggetti affini: si guardi la figura di Pan nel frammento di un rilievo della Gliptoteca di Monaco (1); si

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, C, 2.

guardi il Sileno del rilievo di Villa Albani, ove trovasi in compagnia di Priapo fanciullo (che fa da auriga), su di un cocchio tirato da un caprone e da una pantera (1); e si guardi specialmente questa figura di Priapo (nello stesso rilievo Albani), la cui somiglianza con il Satiro di Pergamo si rivela più marcata ed evidente, grazie anche alle sembianze giovanili del personaggio.

E poi, parecchie erme priapiche, così comuni nei rilievi pittoreschi, riproducono un tipo che, se non sempre del tutto identico al precedente, ha però con esso molti punti di contatto. Con questo tipo, per esempio, va messa insieme la testa dell'erma nel rilievo di Narcisso del palazzo Colonna (2); e con questa erma concorda quell'altra del rilievo del Satiro suonante la siringe, pure del palazzo Colonna (3).

Ecco altri rilievi ove si incontrano delle erme priapiche, che sembra facciano capo allo stesso prototipo (malgrado ciò talvolta non risulti chiaro, stante la piccolezza delle figure e la non finitezza dell'esecuzione):

1. Scena bacchica (sopra, Capit. II, p. 28, n. 15).

2. Pan sull'asino (sopra, Capit. II, p. 28, n. 17).

1) Cfr. sopra, Capit. II, p. 29, n. 20.

2) Cfr. sopra, Capit. II, p. 25, n. 8. (Non perfettamente riconoscibile, visto che, a giudicare dalla riproduzione dello Schreiber, la faccia non è ben conservata).

3) Cfr. sopra, Capit. II, p. 26, n. 9.

3. " Eracle e Ninfa „ (della collezione Barracco, sopra, Capit. II, p. 29, n. 21).

4. Sileno e Sirena (?) (sopra, Capit. II, p. 29, n. 22).

5. L' Armento della Gliptoteca di Monaco (sopra, Cap. II, p. 31, n. 31).

7. Il contadino che va al mercato, della Gliptoteca di Monaco (cfr. sopra, Capit. II, p. 32, n. 35).

8. Il frammento con Pan, già ricordato, della stessa Gliptoteca. In quest' ultimo però non si tratta di un'erma, ma di una figura reale di Priapo (Cfr. sopra, p. 95).

9. Nel rilievo di Villa Albani con il Sileno e Priapo, sull'alto di un edifizio — nel lato sinistro — sorge pure un'erma priapica.

CAPITOLO V.

—

Uno dei più insigni tra i rilievi pittorici è quello del Museo delle Terme con Prometeo legato alla rupe (1). L' Helbig ha già visto la parentela tra la disposizione di questa figura e quella del Laocoonte (2). Questa parentela, che realmente esiste, da sola basterebbe a indicarci verso qual parte del mondo ellenistico dovremmo cercare il luogo di origine del nostro rilievo; se non che ci troviamo in grado di poterne stabilire con certezza la provenienza, o quella del suo originale, diretto o indiretto. Come è noto, nel Museo di Berlino esistono tre piccole statue in marmo — non in perfetto stato di conservazione — tutte e tre appartenenti al medesimo insieme: una rappresenta Prometeo legato a una roccia, con

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXIX.
2) Helbig, " *Führer* „, II², 1099.

la gamba sinistra distesa, la destra sollevata e contratta; le braccia aperte. Un'altra Eracle, dalla faccia imberbe, coperto della immancabile pelle leonina, e in atto di muoversi a passi concitati. La terza — una figura semisdraiata sul terreno accidentato che probabilmente si presentava di schiena — pare che sia la personificazione del Caucaso. L'importante è che provengono da Pergamo (1). La concordanza tra la figura di Prometeo nel rilievo delle Terme e quella analoga del gruppo pergameno è tale e tanta, che non è possibile non pensare a un rapporto molto stretto fra le due opere, e non ritenerle dipendenti da un originale comune.

Che cos'era questo originale?

La questione è stata già studiata dal Milchhoefer rispetto al gruppo di Berlino (2). Egli, dopo aver riconnesso con questo gruppo parecchi altri monumenti rappresentanti lo stesso soggetto, e in genere — tranne qualche variante — con gli stessi motivi nelle figure principali, ricorda il passo di Achille Tazio relativo all'esistenza, nel tempio di Zeus Kasios in Pelusio, di un quadro

1) Collignon-Pontremoli, " *Pergame* „, p. 221 segg. Cfr. Terzaghi (il quale ne parla, erroneamente, come di un rilievo), " *Monumenti di Prometeo* „, in *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica*, 1905, p. 208 segg.

2) " *Die Befreiung des Prometheus* „, 42. *Programm zum Winckelmannsfeste* (Berlin, 1882).

doppio, opera di Evante, con dipintevi, in una parte la liberazione di Andromeda, nell' altra la liberazione di Prometeo (1). Il Milchhoefer dichiara di non trovare motivi sufficienti per dubitare dell' esistenza del pittore (egiziano?) e del suo quadro (2). Ma per quanto trovi delle indiscutibili concordanze tra la descrizione di Achille Tazio e il gruppo pergameno (3), evidentemente egli non intende riferire ad Evante la composizione originale dell'opera: e difatti quando, proseguendo con il suo studio sull' argomento, si fa a ricercare l'originale pittorico della composizione — poichè è convinto che bisogna cercarlo nella pittura — pensa a un quadro di Parrasio, del quale ci dà notizia Seneca (4). E non soltanto il Milchhoefer non vede la ragione, per cui si debba revocare in dubbio l'esistenza stessa di

1) Achill. Tat. (ed. Iacobs), III, 6-8 (Cfr. Overbeck, *Sq.*, 2144. Milchhoefer, op. cit. p. 8 seg.

2) Milchhoefer, op. cit., p. 11 seg. (cfr. p. 32, n. 17). In questo si trova di accordo con altri, come il Welcker (*Philostr.*, *praef.*, p. LXIII) e il Brunn, (" *Geschichte der griech. Künstler* ", II, p. 289). Della stessa opinione sono il Blümner (" *Arch. Stud. zu Lukian* ", p. 58 seg.) e il Fedde (" *De Perseo et Andromeda* " *Berolini*, 1860, p. 45 seg.); ma ne dubita il Matz (" *De Philostratorum in describendis imaginibus fide* ", *Bonnae*, 1867, p. 15).

3) Milchhoefer, op. cit., p. 8 seg.

4) Seneca, " *Controv.* ", X, 34. Cfr. Jahn, " *Arch. Beiträge* ", p. 228; Milchhoefer, op. cit., p. 20 seg. Anche il Furtwängler troverebbe verisimile la congettura del Milchhoefer che la serie di composizioni da lui considerate risalissero a un originale di Parrasio (*Arch. Zeitung*, 1885, p. 228).

quel quadro, ma pare ancora che inclini a riconoscere un fondo di verità nel racconto di Seneca.

Ma, se pure potesse sembrare non del tutto inverosimile e impossibile quello che dice Seneca, e potesse anche lusingare l'idea del Milchhoefer stesso, di riconnettere con il tipo di Prometeo altre composizioni affini, (come la figura di Marsia nel noto gruppo con Apollo e la Scita); cioè di supporre che tutte queste figure dipendessero da un prototipo fissato da Parrasio in base a una osservazione diretta della natura; tuttavia bisogna rinunziare incondizionatamente a tale idea. Considerato che inutilmente cercheremmo tra le opere plastiche riferibili alla fine del quinto e al quarto secolo quell' impronta di verismo, che vediamo, ad esempio, nel gruppo di Marsia; come mai sarebbe avvenuto che l'opera pittorica di Parrasio, la quale tanta influenza avrebbe esercitato sullasc ultura dei secoli successivi, non ne avesse esercitato affatto sulla scultura contemporanea o quasi contemporanea (1)?

Il rilievo di Prometeo ci apre la via a studia-

1) In ogni modo nulla ci autorizza a supporre che il quadro di Pelusio sia stato il prototipo della composizione del gruppo statuario e opere affini. Anzi, dato che si voglia ammettere l'esistenza del quadro di Evante e ritenere Evante un artista alessandrino (cfr. Brunn, " *Geschichte d. gr. Künstler* ,,, II, 288), ci sarebbe da pensare a un caso dell'influenza asiana anche nella produzione artistica alessandrina.

re i rilievi pittoreschi in rapporto ai così detti gruppi pittoreschi nella statuaria. E se ci sarà dato di poter determinare in quale regione del mondo ellenistico bisognerà, entro certi limiti, circoscrivere l'origine e lo sviluppo di questo genere di opere d'arte; è chiaro che, come per i gruppi statuari, così per i rilievi, bisognerà ammettere che il centro di origine sia stato un solo.

Per alcuni di questi gruppi, nella statuaria, l'origine asiana e la loro appartenenza a quella grande cerchia artistica, che ebbe il centro principale a Pergamo e a Rodi, sono oramai fuori di dubbio; e sulla parentela del Laocoonte — parlo naturalmente di gruppi pittorici nel senso largo — come del Toro Farnese, del gruppo di Marsia come del Pasquino, come ancora della composizione, della quale faceva parte il Gladiatore Borghese (o meglio il suo originale), con l'arte di Pergamo, nessuno vorrà più discutere.

Ora, considerando il complesso delle caratteristiche precipue di queste opere, parrà ovvio aggregare alla stessa categoria altri monumenti ancora, che ci si presentano con le stesse caratteristiche.

Così, non possiamo staccarne i Lottatori della Tribuna (1). A proposito dei Lottatori, premetto che

1) Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „ 431; Friederichs-Wolters, 1426; Dütschke, III, 547; Amelung, " *Führer durch die Antiken in Florenz* „, 66; Cfr. Petersen, " *Die Ringergruppe der Tribuna* „, in *Röm. Mittheil.*, XV, 1900, p. 152 segg.

in massima sono propenso a seguire Botho Graef nella questione delle teste (1): anche il ciclo statuario dei Niobidi, come vedremo fra non guari, va compreso nella stessa cerchia artistica; quindi la somiglianza delle teste dei Lottatori con quelle dei figli di Niobe non è una ragione per negare che le teste dei Lottatori appartenessero alle due figure; anzi, tutto il contrario.

Ma con il Graef non mi accordo più quando si tratta di determinare la posizione storica del gruppo dei Lottatori. " Wie weit sind die Ringer mit ihren schwellenden Körpern, mit der rundlichen Fülle ihrer Muskeln davon entfernt! „ (2), esclama, confrontandoli con il Gladiatore Borghese; e " wie verschieden ist das ganze dramatische Pathos der pergamenischen Kunst von dem schlichten Daseinsbilde der Ringer! „, confrontandoli con le figure del donario di Attalo e con il guer-

1) B. Graef, " *Die Köpfe der florentiner Ringergruppe* „, in *Jahrbuch d. arch. Inst.*, IX, 1894, p. 119 segg. È bene ricordare che il Graef ritiene moderna la testa di uno dei lottatori, del vincitore, (appoggiandosi anche sulla osservazione del Dütschke, il quale notò come la capigliatura di questa testa, rispetto a quella dell'altra, fosse " sehr flach gearbeitet „). e crede che originariamente gli appartenesse la testa di uno dei Niobidi (Dütschke, III, 253; cfr. Amelung, " *Führer* „, 180). Il Graef osserva che le teste si adatterebbero bene a dei lottatori (p. 121); ma questo — a suo giudizio — alla condizione che la testa (male riattaccata) del lottatore soccombente si attribuisse all'avversario, e a lui si sostituisse invece quella del Niobide.

2) Scritto cit., p. 123.

riero di Delo (1). A suo giudizio, le opere che presentano la maggiore affinità con i Lottatori sarebbero le sculture del Mausoleo, la stela di Aristonaute (2) e soprattutto — per il tipo della testa — il Meleagro del Vaticano (3). Non nego che tra i Lottatori della Tribuna e il Gladiatore Borghese, e le statue del ciclo attalico, ci siano delle differenze; ma, ciò non di meno, ritengo che con questa cerchia di opere si riconnettano anche i Lottatori; perchè con le opere di questa cerchia hanno in comune quella impronta di realismo e quella certa maniera di modellatura, che invano cercheremmo nella scultura del quarto secolo e tra le creazioni germogliate sotto l'influenza diretta della scuola di Scopa.

Quanto a composizioni affini, ricordo un piccolo gruppo di bronzo, a Firenze (4), un altro nell'Ermitage di Pietroburgo (quasi una replica del primo) (5), e un altro ancora del Museo di

1) Scritto cit., p. 124.

2) Καββαδίας, Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ Μουσείου. 738; Conze, " *Die attischen Grabreliefs* „, II, 2, tav. CCXLV. Cfr. Wolters, *Athen. Mittheil.* XVIII, 1893, p. 6; Collignon - Baumgarten, " *Geschichte d. gr. Plastik* „, II, p. 403 seg., fig. 196.

3) E accanto al Meleagro, come opera affine, ricorda l'Asclepio di Munichia (Cfr. Wolters, scritto cit., p. 12 segg.).

4) *Reale Galleria di Firenze*, Ser. IV, vol. III, tav. 23.

5) Stephani, *Compte rendu pour* 1867, tav. I, 1 e 2; cfr. testo p. 1 segg.

Costantinopoli. proveniente da Antiochia (1); i quali, se dal punto di vista artistico non offrono, a quanto pare, gran che di interesse, interessano invece per il motivo. L' atteggiamento del lottatore soccombente somiglia molto davvicino a quello della figura analoga nel gruppo della Tribuna, mentre ne è differente la figura dell' avversario in piedi.

Nel parco di Versailles esiste il così detto " Mercure tuant Argus „, che non conosco se non dalla insufficiente riproduzione del Clarac (2). " Nous ignorons les restaurations que peut avoir ce groupe, qui certainement n'est pas entièrement antique „, osserva per di più il Clarac. E questo fatto, naturalmente, ci vieta di fare troppo a fidanza con la scultura di Versailles. In ogni modo — a meno che non si tratti di un' opera del tutto moderna — è presumibile che la parte meno restaurata sia quella inferiore, cioè a dire, la supposta figura di Argo, quasi formante un unico blocco con la roccia prominente e con la base; e sarebbe appunto questa figura che ci interesserebbe di più, dal nostro punto di vista: accoccolata, anzi quasi raggomitolata, con il ginoc-

1) Förster, " *Skulpturen von Antiochia* „, in *Jahrb. d. Inst.*, XIII, 1893, p. 177 segg.; Ioubin, " *Quelques bronzes inédits du Musée de Constantinople* „, in *Revue arch.*, 1899, II, tav. XVIII, p. 207 segg.

2) Clarac, 666 A, 1545 C.

chio sinistro a terra, e la gamba destra contratta, il torso fortemente ripiegato in avanti e girato di fianco, di guisa che con l'ascella sinistra tocca il ginocchio della gamba destra; il braccio sinistro ripiegato, a quel che pare, sul petto, e il destro appoggiato sulla roccia: nell' insieme, tutto questo movimento e questo contorcimento fa pensare al lottatore soccombente nel gruppo della Tribuna; ma è anche più complicato.

Però nelle linee generali della composizione sembra concordi meglio con i piccoli gruppi di bronzo.

Accanto al gruppo di Versailles ricordo quello di Eracle e Anteo nel palazzo Pitti (1): non resta isolato, poichè conosciamo altre opere statuarie rappresentanti lo stesso soggetto, e presso a poco secondo lo stesso motivo. Anzi tutto, un gruppo, di dimensioni ridotte della Collezione

---

1) Clarac, 802, 2016; Dütschke, II, 37. Gruppo maggiore della grandezza naturale, con parecchi restauri. " Vor einem Felsen, über den eine Loewenhaut gehängt ist, steht der bärtige Herakles, die Beine auseinander setzend und mit beiden Armen Antaios, der sich los zu machen sucht, erhebend. An dem Felsen lehnt l. die Keule. Gruppe voller Leben. Von dem gut behandelten Körper sticht der ziemlich grob gearbeitete Kopf des Herakles sehr ab „ (Dütschke). Cfr. Michaelis, " *Geschichte des Statuenhofes im vaticanischen Belvedere* „, in *Jahrb. d. Inst.*, V, 1890, p. 15; e " *Römische Skizzenbücher Marten von Heemskerks und anderen nordischen Künstler des* XVI. *Jahrhunderts* „, in *Jahrb. d. Inst.*, VI, 1891, p. 150, n. 59.

Smith - Barry (1); e poi un altro piccolo gruppo in bronzo, a Firenze, al quale s'aggiunge anche la figura di Atena (2).

Circa la lotta di Eracle con Anteo, è stato osservato come nel motivo che ci presentano i nostri monumenti, si tratti di una composizione piuttosto recente e come questa lotta si trovi raramente raffigurata in monumenti antichi (3): e questo fatto non è privo di qualche interesse. In ogni modo, il motivo non è interamente sconosciuto all' arte arcaica; e se non si riscontra in rappresentazioni relative al mito in parola, si trova adottato per qualche altro soggetto: basta ricordare la metopa del così detto Theseion, rappresentante la lotta di Teseo con Kerkyon (4). Non sappiamo poi come fosse rappresentata la stessa scena di Eracle e Anteo nell'Herakleion di Tebe, lavoro da Pausania attribuito a Prassitele (5).

Quel che è certo è che il grande gruppo fiorentino — il monumento che consideriamo perticolarmente — così riguardo ai dettagli del mo-

1) Clarac, 804, 2015 A; Michaelis, " *Anc. marbl.* ", p. 507, n. 14.

2) *Reale Galleria, Ser.* IV, vol. III, 105 (Cfr. Dütschke, l. c., nota).

3) Cfr. Oertel, " *Antaios* ", in *Lexikon* del Roscher, I, 1, 362 seg.

4) *Monum. d. Inst.*, X, tav. 44, 2; Brunn-Bruckmann, " *Denkmäler* ", 153; Sauer, " *Das sogen. Theseion und sein plastischer Schmuck* " (Leipzig, 1899), tav. V, metopa nord III; cfr. p. 166 segg.

5) Pausania, IX, 11, 6; Overbeck, " *Schriftquellen* ", 1285. Cfr. Klein, *Arch. epigraph. Mittheil.*, 1880, p. 15 seg.; Overbeck, " *Gesch. d. gr. Plastik* ", II, p. 191, nota 2.

tivo, come artisticamente e stilisticamente, non ha nulla a che vedere con la metopa del Theseion. La vigoria del movimento, l'atteggiamento disinvolto di Eracle, e poi la struttura del sistema muscolare delle due figure, son tutte particolarità che ricollegano il nostro gruppo con la serie del Toro Farnese, del Pasquino, del " Mercure tuant Argus „, dei Lottatori della Tribuna. Ma meglio ancora il gruppo di Eracle e Anteo si accorda con un altro paio di lottatori, un monumentino in bronzo, in Parigi (1): l'uno di essi, il vincitore, si presenta presso a poco nello stesso atteggiamento di Eracle; ma l'avversario, sollevato di peso, è capovolto con la testa in giù e le gambe in aria. Però l'opera che più si presta a un confronto con la scultura di Firenze, è il gruppo di Eracle in lotta con un Gigante, in Wilton - House (2).

La situazione dei due personaggi è invertita: questa volta è Eracle che si divincola tra le braccia poderose del Gigante — non però sollevato dal suolo come nell'altra composizione — mentre col braccio sinistro s'avvinghia fortemente al collo dell'avversario, come se lo volesse strozzare. Il Gigante, dalle cosce in su, è modellato

1) Clarac, 802, 2014.

2) Clarac, 709 A, 1994 A; Michaelis, " *Ancient marbles in Great Britain* „, p. 674, n. 5.

secondo il motivo della figura di Eracle nel gruppo di Anteo; e con questo gruppo, e con le altre sculture affini, la scultura di Wilton-House si riconnette ancora in virtù della modellatura e della struttura anatomica. Come poi il gruppo statuario di Wilton-House riproduca quasi perfettamente una composizione ben nota, nel fregio della Gigantomachia di Pergamo, è stato già osservato (1); e a me non resta che a richiamare l'attenzione sull'importanza del fatto.

Non conosco opere in rilievo con rappresentazioni, che facciano perfetto riscontro ai gruppi statuari che ho or ora considerato. Però c'è un monumento, che, sebbene relativo a tutt'altro soggetto, si presta a essere riconnesso con quei gruppi, per una certa affinità di composizione e di modellatura in qualche sua parte: l'altorilievo del Museo Vaticano, rappresentante un tripode, ove — tra le zampe del tripode stesso — si svolge una scena di lotta, e che il Petersen ha identificato per una rappresentanza di Polifemo e Ulisse coi suoi compagni di avventure (2). La scena,

1) Furtwängler, " *Zu den pergamenischen Reliefs* ", in *Arch. Zeitung*, 1881, p. 161 seg.

2) Visconti, " *Museo Pio-Clem.* ", V, tav. 15; Zoega, in *Zeitschrift* del Welcker, p. 421 seg.; *Beschreibung Roms*, II, 2, p. 237; Gerhard, *Arch. Zeitung*, XIX, 1861, p. 169 segg., tav. CLI, 1; Furtwängler in *Lexikon* del Roscher, I, 2252; Petersen, *Festschrift für Otto Benndorf* (Wien, 1898), p. 129 segg. (cfr. figura a p. 129); Helbig, " *Führer* " I², 330.

specialmente il gruppo principale, è resa con molta vivacità: la figura del giovine atterrato ricorda, benchè non troppo davvicino, il solito lottatore soccombente nel gruppo della Tribuna, e ricorda ancora le figure del donario di Attalo.

*
* *

Veniamo ora al noto gruppo statuario di Niobe e dei Niobidi, che il Collignon giustamente ha compreso nella classe dei gruppi pittoreschi, e l'ha, come era naturale, riferito all'età ellenistica (1). Ma c'è altri invece che la pensa diversamente; e così, per esempio, l'Amelung, da un lato prestando fede alla ambigua testimonianza di Plinio (2), e dall'altro credendo, per ragioni stilistiche, di non potere riferire quelle statue a un'epoca che avesse conosciuto le innovazioni e i progressi dell'arte di Lisippo, ha ritenuto che il gruppo di Niobe e dei Niobidi fosse un'opera anteriore (3). Per il Klein, invece, " die antike Fragestellung lautet.... nicht wie unserer Handbücher: Praxiteles oder Skopas, sondern Praxi-

1) Collignon - Baumgarten, " *Geschichte d. griech. Plastik* „, II, p. 579 segg. Cfr. H. Ohlrich, " *Die florentiner Niobegruppe* „, Berlin, 1888, p. 3 segg.

2) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 28.

3) Amelung, " *Führer durch die Antiken in Florenz* „, p. 130 segg.

teles oder Praxiteles und Skopas „ (1). Ma l'Amelung pure pensa a uno sfondo paesistico, sul quale sarebbero state disposte le figure. Se tutto ciò fosse vero, che si trattasse cioè di una composizione eminentemente pittoresca, e nello stesso tempo di un'opera del pieno quarto secolo, il fatto sarebbe un po' troppo imbarazzante. Però le cose non stanno proprio in questi termini.

Sul carattere pittorico della composizione non pare effettivamente che ci sia da dubitare; e quanto alla conformazione dell'opera, ritengo che abbiano ragione tutti e due, il Collignon e l'Amelung, l'uno nel pensare all'analogia del Toro Farnese, l'altro nel supporre che le figure, in parte,

1) Klein, " *Praxiteles* „ Leipzig, 1898, p. 338; cfr. " *Geschichte der griech. Kunst* „, II, Leipzig, 1905, p. 304. Però quando, dopo aver attribuito a Prassitele il gruppo di Niobe con la più piccola delle figliuole, il gruppo del figlio maggiore con una delle sue sorelle e le altre figure delle figlie, vorrebbe riconoscere la paternità delle altre figure, trova che " die Söhne haben auch untereinander weit weniger geschwisterliche Aehnlichkeit, und schon diese stärkere Individualisierung scheint hier gegen unseren Meister zu sprechen „ (" *Praxiteles* „, p. 341); ma pur riconoscendo che l'analogia con il fregio del Mausoleo " wird wohl kaum zufällig sein „, tuttavia ritiene che " noch sind wir hier nicht so weit, zuversichtlich einen Künstlernamen zu nennen, auch nicht den, an den unsere Ueberlieferung zu denken so nahe legt „ (cioè Scopa: " *Praxiteles* „, p. 342; cfr. " *Geschichte der gr. Kunst* „, II, p. 305).

Quanto all'epoca, presso a poco di accordo con l'Amelung e il Klein è il Furtwängler, il quale però non pensa nè a un lavoro di Prassitele nè di Scopa; in ogni modo sarebbe di quel tempo, e in relazioni più strette con la cerchia artistica di Scopa (" *Meisterwerke* „, p. 645; " *Beschreibung der Glyptothek* „, 269).

fossero originariamente disposte su di uno sfondo paesistico a guisa di una composizione in alto rilievo; ed è probabile che alcune — certo il gruppo principale di Niobe, e forse ancora alcune altre, non saprei quante e quali — occupassero la sommità di una specie di collinetta; e che tutte le altre, fossero distribuite lungo i pendii ripidi della collinetta medesima, e vi stessero quasi aderenti (1). Rispetto a queste ultime, credo che un'idea approssimativa — qualora naturalmente prescindiamo da certe divergenze — potrà esserci data dal disco marmoreo del British Museum, rappresentante anch'esso la strage dei Niobidi (2). Ma — a parte la diversità del soggetto e anche dello schema della composizione — abbiamo gli avanzi di un altro monumento, che fanno un interessante riscontro al disco di Londra: i tre frammenti del Museo berlinese, rinvenuti a Roma sull'Esquilino, riferentisi a scene di assedio di una cittá (3).

Il disco di Londra trova riscontri in altre opere in rilievo: per esempio, la figura di Artemide si ritrova riprodotta, nell' identico schema, nel

1) Cfr. Amelung, l. cit.

2) Heydemann, *Berichte des sächs. Gesellsch. der Wiss*, 1877, tav. I; Murray, " *History of Greek sculpture* „, II, tav. 29 (cfr. p. 322); Overbeck, " *Kunstmythologie* „, IV, p. 292, n. 10[a]; Hauser, " *Neu-att. Reliefs* „, p. 75, n. 107[b]; A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 2200.

3) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XC; *Beschreibung*, 955. Cfr. Wickhoff-Strong, " *Roman art* „, p. 115.

frammento di Villa Albani (1), le figure dei due fratelli morti, tanto quello stramazzato all'indietro col capo in giù lungo il pendio dell'altura, quanto l'altro caduto di fianco, si ritrovano nel rilievo Campana di Pietroburgo (2); e la seconda di queste due ultime figure si incontra ancora, isolata, in un rilievo di Villa Ludovisi (3).

A giudizio dello Smith, la persistente ripetizione dei varî tipi proverebbe che le figure sono state copiate da un originale perduto, molto celebre; ma questo originale sarebbe stato una creazione indipendente dal famoso gruppo statuario. Tuttavia egli ammette che in certi punti possa averne subito l'influenza. Troppi però sono i punti di concordanza tra il ciclo statuario e le figure del rilievo londinese, perchè si possa pensare sul serio a tale supposta indipendenza; e le influenze parziali non troverebbero una spiegazione attendibile. E dati questi punti di concordanza, non si può non pensare, per lo meno, che tanto il ciclo statuario quanto la altre opere con rappresentazioni analoghe — e tra queste naturalmente il rilievo Campana — facciano capo a u-

1) Stark, " *Niobe* „, tav. III, 3; (cfr. Zoega, " *Bassirilievi* „, II, 104).

2) Stark, " *Niobe* „, tav. III, 1; Hauser, " *Neu-att. Reliefs* „, p. 73, n. 104; ecc.

3) Heydemann, *Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wiss.*, 1877, tav. III, p. 93.

na composizione unica originaria, malgrado le varianti che successivamente vi si sono introdotte; ma non si può, per altro, escludere l'ipotesi di una dipendenza diretta di quelle opere dal ciclo statuario stesso.

Ma quale, tra i monumenti a noi pervenuti, ci rispecchia meglio la composizione originaria? Sulla composizione di questi rilievi si è molto discusso: l'Heydemann l'ha riferita alla fine del quarto secolo a. C. (1); il Wolters ha creduto di non poterla attribuire a un'epoca anteriore all'età ellenistica (2); l'Hauser ha ritenuto invece che l'originale non potesse essere posteriore al quinto secolo (3), e il Furtwängler ha presso a poco accolto la data dell'Hauser e si è spinto anche più in là circa l'identificazione dell'opera (4). A me pare che il monumento meglio rispecchiante la composizione originaria sia il disco di Londra (5), e, tra le varie opinioni avanzate ri-

1) Secondo l'Heydemann (*Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss.*, p. 90 seg.; cfr. Stark, " *Niobe* ", p. 112 segg.) la composizione originaria potrebbe essere il gruppo di Apollo e Artemide saettanti i figli di Niobe del monumento coragico di Thrasyllos (Pausania, I, 21, 3).

2) Friederichs - Wolters, 1866.

3) Hauser, " *Neu - att. Reliefs* ", p. 73 seg., n. 104.

4) Ha creduto di trovarci la riproduzione della strage dei Niobidi del trono di Zeus a Olimpia (" *Meisterwerke* ", p. 68 seg.).

5) Contro la possibile supposizione che l'opera originale ci sia rappresentata meglio dal rilievo Campana adduco l'osservazione che l'Hauser stesso fa sul conto di questo rilievo: " Die Composition wirkt als Ganzes

spetto all' epoca, ritengo quella del Wolters la più consona ai caratteri dell' opera, e quindi la più accettabile (6).

Ma originariamente era un' opera di scultura con le figure trattate da tutto tondo, era un rilievo, era una pittura?

Ecco una delle questioni che pur troppo risolvere in modo definitivo forse non si potranno mai.

Che originariamente la statuaria, in opere di

---

nicht günstig; die Linien schliessen sich nicht in einander. Das Hereinziehen von so viel Terrain wirkt unangenehm „ (op. cit., l. c.). Contro l'opinione dello Smith poi, — il quale nell' incertezza " whether the original work was composed as a medallion group, as the present copy (cioè il disco), or whether it was in the form of a frieze, as on the other copies „; tuttavia si mostra propenso per questa seconda ipotesi — si può osservare che, non essendo composto a guisa di fregio, non è necessario che fosse in forma di medaglione.

6) Non escludo che certi tipi siano stati presi da opere più antiche, come è il caso — notato dal Furtwängler — della figura del Niobide stramazzato all' indietro, che trova riscontro in una Amazzone caduta dello scudo Strangford (" *Meisterwerke* „, p. 69. Si vegga anche una statua di giovine caduto supino, appartenente a uno dei frontoni del tempio di Asclepio a Epidauro: Furtwängler, " *Zu den Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros* „, in *Sitzungsberichte d. K. B. Akad. d. Wiss. zu München, philos.-philol. Classe,* 1903, tav. I, p. 439 segg.). Ma non convengo con il Furtwängler nel riconoscere a tutta la composizione il carattere dell'epoca di Fidia (del resto anche l' Hauser - riferendosi particolarmente al rilievo Campana — trova che " die nächste Analogie bieten die unter polygnotischem Einfluss stehenden Denkmäler „); o per dir meglio, questo carattere non lo riconosco al disco di Londra. Quanto al rilievo Campana, sembra che quest'opera abbia subìto l' influenza della corrente neo-attica. (Si vegga appresso).

questo genere, si sia inspirata a composizioni già esistenti nel campo dell' arte disegnativa, è più che probabile. Ma tutte le volte che ci troviamo davanti a gruppi del genere di quelli che abbiamo già menzionato, dobbiamo credere che si abbia sempre a fare con traduzioni in opere statuarie di originali in pittura? Non credo questo necessario: dopo un lungo tirocinio di tradurre e tradurre da opere pittoriche, la scultura doveva sentirsi capace — e doveva essere in realtà capace, con la maestria nella tecnica e con la padronanza che di se stessa aveva raggiunto nell' età ellenistica — di produrre essa medesima opere affini a quelle che aveva imparato ad eseguire traducendo e copiando. Consento pure che si sarà servita di tipi e di motivi già esistenti in precedenza nella pittura; ma parecchie composizioni avrà creato di sua iniziativa.

Lo stesso si dica dei rilievi. Molti possono essere derivazioni dirette o indirette di originali in pittura; ma non per tutti è necessario che questo sia avvenuto. All' ingrosso, fino a un certo punto, potrebbe forse valere un criterio, che non mancherebbe però di essere aprioristico: potendosi stabilire, tra i gruppi pittoreschi e tra i rilievi pittoreschi, una grossolana classificazione di opere più antiche e di opere più recenti, si potrebbe supporre con una certa probabilità che

le composizioni originali fossero più frequentemente rappresentate tra le opere più recenti che tra le più antiche.

Davanti a un caso presso che simile ci troviamo, per esempio, con la celebre statua di Arianna del Vaticano — e le sue repliche — (1). Per conto mio, anzi tutto non inclino a credere che la statua sia un' opera del quarto secolo a. C. (2); ma meno ancora ad accettare la vecchia idea del Furtwängler, il quale pensava che non potesse rimontare oltre la metà del primo (3); in ogni mo-

1) Esemplare del Vaticano: Brunn - Bruckmann, " *Denkm.* „, 167; Friederichs - Wolters, 1572; Helbig, " *Führer* „, I², 218. — Esemplare del palazzo Pitti: Brunn - Bruckmann, " *Denkm.* „, 168; Dütschke, II, 50. — Esemplare Pembroke: Clarac, 750, 1829; Michaelis, " *Anc. Marbl. in Gr. Br.* „, p. 675, n. 8. — Esemplare di Madrid: Clarac, 726 E, 1622 A; Hübner, p. 58, n. 41; Friederichs - Wolters, 1573; Arndt - Amelung, " *Einzelaufn.* „, 1552. — Esemplare del palazzo Rospigliosi: Matz-Duhn, I, 532. — Cfr. Stark, *Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1860, p. 25 e Dilthey, " *Ueber zwei Gemälde des Aristides* „, in *Rhein. Museum*, XXV, 1870, p. 154, nota 2.

1) Il Birt ammette la possibilità che la statua appartenga alla fine del IV secolo a. C. (" *Die vaticanische Ariadne und die dritte Elegie des Properz* „, in *Rhein. Museum*, 50, 1895, p. 173 seg.). Anche per l'Helbig (l. c) le forme della statua vaticana ricordano i tipi plastici del quarto secolo.

2) Furtwängler, " *Arianna dormente e Bacco sopra cratere etrusco* „, in *Ann. d. Inst.*, 1878, p. 98. (Non so se il Furtwängler conservi tuttora l'antica opinione). Del resto presso a poco di questa opinione si dichiara il Wolters (Friederichs - Wolters, 1572); e a parer suo la affinità della nostra Arianna con la così detta " Tusnelda „ (ibid. 1563, cfr. Amelung, " *Führer* „ 6) è tale, da potersi attribuire anch'essa alla stessa epoca. (Il

do certe osservazioni dello stesso Furtwängler mi sembrano giuste, e perciò bisognerà tenerne conto. Egli osserva come le pitture parietali, rappresentanti Arianna addormentata, della serie più antica di quadri (1), non hanno relazioni dirette con la nostra statua; se la statua avesse esistito prima delle nostre pitture murali, non avrebbe potuto rimanere senza influenze sopra di esse; infatti le rappresentanze di Arianna in monumenti più recenti dipendono quasi tutte dalla statua (2). Su questo punto ci torneremo.

Ora, tanto il rilievo di Villa Adriana (3), quanto la moneta di Perinto (4) — che sono i monu-

Birt però non si persuade di questo confronto: scritt. cit. p. 169 e nota 1). Quanto a me, non vedo la ragione, perchè il panneggiamento non si addica all'età ellenistica; potrei in ogni modo convenire con il Wolters, qualora la sua osservazione, sul panneggiamento, si limitasse a certe particolarità stilistiche; ma per questo basterebbe pensare all'opera del copista.

1) Furtwängler, *Ann.* 1878, p. 97. Dato poi che colga nel segno il Furtwängler nel congetturare che le decorazioni del tempio di Dioniso ad Atene (Pausania, I, 20, 3) fossero state eseguite nello stesso tempo, in cui Alcamene faceva la nuova statua criselefantina del nume, non sappiamo se e in che misura da tali decorazioni potessero derivare, non che le rappresentanze che si riconnettono con la nostra statua, anche quelle della serie più antica delle pitture murali (cfr. Furtwängler, scritt. cit. p. 90 seg.; Birt, *Rhein. Museum*, 1895, p. 51 seg.).

2) Furtwängler, *Ann.* 1878, p. 97 seg.

3) De Fabris, " *Intorno ad un bassorilievo antico rappresentante Arianna abbandonata da Teseo* „ (Roma, 1845); O. Jahn, " *Arch. Beiträge* „, p. 280; Winnefeld, " *Die Villa des Hadrian bei Tivoli* „, p. 166; Helbig, " *Führer* „, I², 220.

4) Jacobs, *Vermischte Schriften*, V, p. 409 (e tavola relativa); Müller-Wieseler, " *Denk. d. a. K.* „, II, 417.

menti, i quali ci riproducono più fedelmente il nostro tipo statuario (1) — accennano a una composizione di più figure; e ritengo anch' io assai probabile che la statua di Arianna facesse parte di tutto un gruppo. Per altro, moneta e rilievo sono monumenti di epoca tarda, e, quel che più importa, presentano tra di loro delle divergenze notevoli; e questo fatto ci vieta naturalmente di prendere l' una o l' altra rappresentazione come falsariga per tentare la ricostruzione della composizione originaria. Solo a titolo di congettura mi arrischio ad accennare la possibilità che alcuni elementi, che ora vediamo distribuiti rispettivamente nelle due rappresentazioni, si trovassero simultaneamente compresi nella composizione originaria (2).

Quanto poi alla cerchia artistica, alla quale bisognerebbe ascrivere il gruppo di Arianna — anche senza tener conto della possibile appartenenza del gruppo di Dioniso alla composizione originaria — insisto anzi tutto su di un fatto già

1) Il Furtwängler osserva che anche le rappresentazioni dei sarcofagi concordano con la statua (scritto cit., p. 98).

L' elenco dei sarcofagi presso Stark, *Ber. d. sächs. Gesell. d. Wiss.*, 1860, p. 26 (cfr. Furtwängler, l. c., nota 1).

2) Nel caso che si trattasse di un gruppo statuario, è ovvio pensare a un' opera, ove una larga parte sarebbe stata fatta all' elemento paesistico: infatti anche nella nostra opera statuaria la figura di Arianna è adagiata su di una roccia (cfr. l'epigramma dell'Antologia: *Anth. Pal.*, XVI, 145).

notato dal Birt, cioè sull'affinità della statua di Arianna con quella di Niobe e con l'altra della supposta Persefone del Museo Capitolino (1), della quale egli stesso, il Birt, ricorda la probabile appartenenza all'arte pergamena (2). Secondariamente, pure ammesso — come in realtà ammetto — che la moneta di Perinto presenti delle varianti rispetto all'opera originale, sta il fatto che la figura di Arianna riproduce la statua; e non sarebbe arbitrario pensare che, se non proprio a Perinto (3), l'originale non si trovasse tuttavia molto lontano di lì; che, in un modo o nell'altro, avesse relazioni con Perinto; e conseguentemente, non sarebbe arbitrario, credo, riconnettere quest'opera con il centro artistico più vicino a Perinto, cioè con quello dell'Asia Minore.

Ma c'è poi un altro fatto: ho detto sin dal principio, che mi parrebbe di un certo peso l'osservazione del Furtwängler, come la nostra statua non mostri relazioni dirette con le pitture murali della serie più antica, e come invece le

1) Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 359; Helbig, " *Führer* „, I², 547. (Cfr. Furtwängler, " *Meisterwerke* „, p. 644).

2) Birt, scritto cit., p. 168. Ma il Birt riconosce che la nostra Arianna ha pure rapporti con la statua di Selene del Braccio Nuovo (Helbig; " *Führer* „ I², 25; Amelung, " *Die Sculpturen des vatic. Museums, Braccio Nuovo* „, n. 50, p. 69); non sembra però che le due opere abbiano molti punti di contatto.

3) Birt, scritto cit., p. 162.

rappresentazioni di Arianna nelle composizioni più recenti mostrino di dipendere quasi tutte dalla statua. Ora questo non significherebbe di necessità che l'originale non esistesse anteriormente alla metà del primo secolo a. C.; potrebbe significare soltanto che agli artisti che composero i quadri (o il quadro), dai quali sarebbero derivate le pitture murali della serie più antica, quella determinata composizione sarebbe stata sconosciuta.

E ora ritorniamo al gruppo statuario dei Niobidi. Esso non è un'opera di Scopa, nè di Prassitele, come non è un'opera del quarto secolo a. C.; ma appartiene all'epoca ellenistica, ed è uno dei monumenti più ragguardevoli dell'arte asiana (1). A parte la pittoricità della composizione, sulla quale ho insistito abbastanza, nulla invero riesco a vedere, che riveli un qualsiasi indizio di priorità rispetto all'arte di Lisippo.

In fatto di movenza, per esempio, che si vorrebbe di più nel gruppo di Niobe e della figliuoletta?

Anche l'esame del panneggiamento, conduce agli stessi risultati (2). (Avverto a questo proposito, che seguo l'opinione di quelli, che vedono

1) Cfr. H. Ohlrich, " *Die florentiner Niobegruppe* ", p. 35 seg.
2) Cfr. H. Ohlrich, scritto cit., p. 37 segg.

nella Niobide del Vaticano il campione più fedele all' opera originale (1); onde la stessa alterazione nella maniera di rendere il panneggiamento, che si riscontra nella corrispondente figura di Firenze, la riconosco anche nelle altre della serie). L' idea del Klein, secondo il quale il panneggiamento della Niobide Chiaramonti troverebbe le migliori analogie nelle Amazzoni e negli aurighi del Mausoleo, e non già nella Gigantomachia di Pergamo, non risponde alla realtà. Quale delle figure delle Amazzoni, o degli aurighi, per esempio, offre tanti punti di concordanza con la Niobide del Vaticano, quanti ne offre la figura di Adrasteia dell' ara di Pergamo? E poi, quella stessa maniera di panneggiamento, che troviamo nelle statue di Pergamo del Museo di Berlino (2), nelle figure della Gigantomachia, e nella statua del Museo Capitolino (3), non la ritroviamo ugualmente nelle figure di Niobe e della figliuoletta? Non c'è lo stesso motivo del mantello arrotolato? È vero che il motivo è antico e si trova già nell' Artemisia del Mausoleo — ed è

1) Cfr. Helbig, " *Führer* „, I², 75.

2) Michaelis, " *Eine Frauenstatue pergamenischen Stils im Museum zu Metz* „, in *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, XVII, 1, 1905, tav. II, e III, cfr. p. 216 segg. Cfr. " *Führer durch das Pergamon Museum* „ (Berlin, 1902), p. 36 seg.

3) Brunn-Bruckmann, " *Denkmäler* „, 359; Helbig, " *Führer* „, I², 547; Michaelis, scritto cit., tav. IV, cfr. p. 220.

probabile che risalga presso a poco a quel torno di tempo; — ma quanta differenza nell' insieme della modellatura! E poi, nella statua di Artemisia non è identico: è meno pronunciato ed è anche meno artificioso. E poi ancora, c' è il fatto che Artemisia sta ferma, posa, e dà l'impressione che si sia accomodato il mantello a suo piacere: nella figura di Niobe, invece, e principalmente in quella della figliuola, il motivo del mantello, che cadendo giù dalle spalle si è arrotolato da sè proprio in quel modo, manca di naturalezza. Evidentemente c' è dell'artificio e della virtuosità; artificio e virtuosità che, assieme a tutto il resto, rivelano, di fronte alle sculture del Mausoleo, una distanza di tempo ben maggiore di quel decennio, a cui penserebbe il Klein.

Per rimanere ancora al panneggio, e precisamente della figura di Niobe, quella rimboccatura del mantello, che, scendendo giù dal fianco destro viene a passare trasversalmente tra le gambe della figura, ricorda il motivo analogo nella Nike di Samotrace.

E le teste? Il grado di sviluppo stilistico, il grado di naturalismo nel rendere i particolari anatomici della faccia; le caratteristiche fisionomiche, l'espressione del *pathos*; trovano le maggiori analogie tra le opere del quarto secolo, ovvero tra quelle dell'arte pergamena? Quella certa af-

finità, principalmente con le teste di tipo scopadeo, non vuol dire nulla; poichè l'influenza di Scopa non si è limitata al ciclo dei Niobidi, ma è più che mai noto quanta parte essa abbia avuta nell'arte pergamena. Venendo per altro a dei confronti più dettagliati, bisogna riconoscere che, col ciclo dei Niobidi, ci troviamo anche sotto questo punto di vista, a una distanza considerevolissima.

A parte le differenze stilistiche, anche l'espressione del *pathos* — che è il principale anello di congiunzione tra le opere prettamente scopadee e il ciclo dei Niobidi — non è resa con l'identico procedimento; essa invece corrisponde di più con quella che si osserva nelle opere pergamene e asiane in genere dell'età ellenistica: nella testa di Gea, (nella Gigantomachia) — per scegliere una figura femminile — ma ancora nella testa di Alcioneo, in quella di Tifone, in quella di Klytios, e, conseguentemente, in quella di Laocoonte; si ritrova nel così detto Alessandro morente di Firenze (1) e nell'Arrotino della Tribuna (2).

1) Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* ", 264; Amelung, " *Führer* ", 151.

2) Si ritrova ancora nel Centauro e nella fanciulla rapita del dipinto ercolanese (v. sopra, Capit. IV, p. 91 seg., in nota).

È bene ricordare che il Friederichs, il quale pure non negava al gruppo di Niobe la paternità o di Prassitele o di Scopa (" *Praxiteles und die Niobegruppe*, p. 92 segg.), e d'altro canto riferiva il gruppo del Laocoonte niente meno che all'epoca di Tito (" *Bausteine* ", 1.ª ed., 1868, n. 716);

Inutile insistere sulla somiglianza tra i figli di Niobe ed altre figure giovanili della cerchia Asiana: ho già accennato alla somiglianza con i Lottatori della Tribuna; basta ricordare ora i figli di Laocoonte. Per poco che si sia fisionomisti, si riconoscerà di leggieri che i figli di Niobe e i figli di Laocoonte sono consanguinei, rampolli della stessa famiglia, non importa se non tutti appartenenti alla stessa generazione.

*
* *

Passiamo ora al rilievo di Polifemo, nella Gliptoteca di Monaco (1). Come il detto rilievo trovi riscontro nel gruppo statuario del Museo Capitolino (2), e come questo gruppo statuario non sia completo, e si debba completare aggiungendovi la figura di Ulisse; e come ancora questa figura di Ulisse, che doveva far parte del gruppo statuario, ci sia rappresentata da una statuetta del Museo Chiaramonti, è stato già osservato (3).

---

tuttavia mostra di aver bene intuito la parentela della Niobe con il Laocoonte, quando asserisce che a quella figura converrebbe quanto il Goethe dice sul conto di quest'ultimo (op. cit., p. 89).

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XVIII; Lützow, " *Münch. Ant.* „, tav. 42, p. 73 seg.; Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek*[5] „, 133; Furtwängler, " *Beschreib. d. Glypt.* „, 260.

2) Lützow, op. cit. e l. cit.

3) Helbig, " *Führer* „, 1[2], 415 e 127; Amelung, *Sculpt. d. vat. Museums*: *Museo Chiaramonti* „, 704. Per l'urna etrusca di Volterra (con la

Quello che a me ora interessa di rilevare è, anzi tutto, che il Lützow, illustrando il rilievo della Gliptoteca, notava come la corporatura di Polifemo ricordasse quella di Eracle. Il confronto del Lützow è poco esplicito; ma si capisce a quale tipo di Eracle intenda alludere; a un tipo, cioè, quale potrebbe essere a un di presso l' Ercole Farnese, o sia pure un altro, che però con l'Ercole Farnese si trovasse in un grado molto vicino di parentela. E l' Ercole Farnese è un' opera tutt' altro che estranea alla cerchia artistica di cui ci occupiamo.

Non intendo qui discutere (per quanto non ne sia troppo persuaso) l' attribuzione dell' originale a Lisippo; ma in ogni modo si è tutti di accordo, per quanto io sappia, nel pensare che il detto originale, qualora fosse realmente di Lisippo, non potrebbe esser tale, quale la statua di Napoli e l' altro esemplare di Firenze (1) ce lo rappresen-

rappresentanza completa), Brunn, " *I rilievi delle urne etrusche* „, I, tav. 86; per la lucerna con rappresentanza analoga, Brunn, *Ann. d. Instit.*, 1863, tav. d'agg. O, 3. Per l'alto rilievo con tripode, del Louvre, Clarac, 223, 249; Overbeck, " *Gallerie her. Bildw.* „, XXXI, 20; Petersen, *Festschrift f. O. Tenndorf*, p. 131 segg.

1) Ercole Farnese: Friederichs - Wolters, 1265; Brunn - Bruckmann, " *Denkmäler* „ 285. Cfr. Gardner, *Journal of Hell. stud.*, XXV. p. 240; Esemplare di Firenze: Brunn - Bruckmann, " *Denkm.* „, 284; Amelung, " *Führer* „, 186. Per l' iscrizione, Loewy, " *Inschr. griech. Bildhauer* „, n. 506. Il Gardner osserva che la testa della statua fiorentina è un ritratto di Commodo (scritto cit. p. 240, nota 14). Testa del British Museum, *Anc.*

tano; " . . . die übertriebenen Formen schwerlich diesem Künstler zugeschrieben werden können „ (Wolters) (1). E sta bene. Ma l'errore, a parer mio, sta nel supporre che le *montagne di muscoli* (per usare l'espressione del Collignon) (2), che sono la caratteristica precipua della statua, siano opera dei copisti romani, e si debbano al gusto di quell'epoca. Non è vero che gli artisti dell'epoca romana si dilettassero di fare montagne di muscoli: in quell'epoca invece — e tutto questo risulterà meglio lumeggiato in seguito — prevalse in massima la tendenza al classicismo; e quando gli artisti dell'epoca romana hanno fatto delle opere, o delle copie di opere, non consone alla maniera classica, questo è dovuto, non già al loro arbitrio o al gusto dei clienti, ma agli originali stessi, che copiavano o imitavano. L'ipertrofia muscolare dell'Ercole Farnese (e dell'esemplare fiorentino) non è una novità: è la stessa — sia pure con una maggiore accentuazione — che si riscontra nelle figure dell'ara di Pergamo e — per citare un'altra scultura di Firenze — nel torso colossale di un Satiro, agli Uffizi, giustamente

marbl., I, tav. 11; cfr. Furtwängler, in *Lexikon* del Roscher, I, 2, 2174 L'Amelung crede di riconoscere " die einfachste und beste Wiederholung„ in una statua degli Uffizi (" *Führer* „, 40)

1) Friederichs - Wolters, l. cit. Cfr. Weizsäcker, " *Bemerkungen zum farnesischen Herakles* „, in *Arch. Zeitung*, 1882, p. 256.

2) Collignon - Baumgarten, " *Geschichte der griech. Plastik* „, II, p. 459.

riconosciuto un prodotto dell'arte pergamena (1).

Se l'esistenza del tetradramma di Alessandro il Grande, con la minuscola riproduzione di una figura di Eracle tipo Farnese (2), ci vieta di riferire senz'altro all'arte asiana la creazione del tipo originario, d'altro canto nulla ci vieta di ammettere che la trasformazione del tipo stesso, nel senso della ipertrofia muscolare, sia avvenuta per opera degli artisti asiani (3).

Tornando al gruppo di Polifemo, è stato osservato che il gruppo statuario, dal quale proviene la statuetta del Vaticano, è da riferirsi allo stesso

1) Amelung, " *Führer* „, 153; Brunn-Bruckmann, " *Denkm* „, 29; cfr. Heydemann, " *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien* „ 3. *Hall. Winckelmannspr.*, 1879, tav. V, p. 75.

2) Bunbury, *Numismatic Chronicle*, 1883, tav. I, 5, p. 7 segg.; cfr. Friederichs-Wolters, l. c., e Furtwängler, l. cit. del *Lexikon* del Roscher.

3) All'arte di Pergamo riferiva il tipo dell'Ercole Farnese il Weizsäcker (art. cit. in *Arch. Zeitung*), seguendo O. Jahn (*Arch. Aufsätze*, p. 161 seg.); e, come si vede, non è andato troppo lontano dal vero. Egli si appoggiava altresì sulla rappresentazione di una moneta di Pergamo (che riproduce alla fine del suo scritto; cfr. Eckhel, " *Doctrina numm.* „, II, 468). Ma se non si sostiene più la opinione che l'opera originaria non consistesse nella sola figura di Eracle (come riteneva ad esempio, lo Stephani, " *Der ausruhende Herakles* „, p. 183 segg.; e poi l'Helbig, " *Unters. über die camp. Wandm.* „, p. 152 seg.); ma che facesse parte di un gruppo (secondo l'idea del duca di Luynes, *Nouvelles Annales d. Inst.*, I. p. 60; e poi dello stesso O. Jahn, l. cit.); e che questo gruppo dovesse ricostruirsi con l'aggiunta della cerva con Telefo; non di meno non sarebbe da escludersi la possibilità che quel tipo di Eracle fosse stato dall'arte pergamena adottato per un gruppo, e che la rappresentazione analoga nel fregio dell'ara di Pergamo riproducesse questo gruppo.

artista del Pasquino (1). Non so invero se sia lecito arrivare fino a tal punto nella identificazione; ma riconosco l'affinità tra il gruppo del Pasquino e quello di Ulisse, con Polifemo: infatti la figura del compagno di Ulisse per la maniera in cui è espresso l'abbandono del corpo, e particolarmente per la posizione delle gambe, ricorda assai il motivo della figura di Patroclo nel gruppo del Pasquino. Si aggiunga che la stessa figura del compagno di Ulisse, nella modellatura del corpo e nei caratteri fisionomici del volto, concorda con i tipi dei Niobidi e dei Lottatori; ed è precisamente a proposito dei Lottatori, e simili, che ho già ricordato quell'alto rilievo del Vaticano, che il Petersen ha riferito a una scena relativa pure a Polifemo e ai compagni di Ulisse. Si aggiunga ancora l'atteggiamento di Polifemo: quasi tutto di prospetto, con una gamba tesa lateralmente, l'altra contratta e presentantesi di profilo, mentre tutta la figura si inclina sul suo lato sinistro; ricorda lontanamente la figura di Prometeo nel gruppo di Pergamo e nel rilievo delle Terme.

Anche l'Amelung, del resto, riconosce che la composizione richiama i gruppi della prima scuola pergamena; però nella testa della statua Chiara-

1) Loeschcke, *Verhandlungen der 43. Versammlung deutsch. Philologen und Schulmänner in Köln*, 1896, p. 158.

monti, vede il tipo artistico del quarto secolo, e conseguentemente inclina a credere che la statuetta risalga a un originale che sarebbe di parecchio più antico della scuola di Pergamo (1). L' Amelung è senza dubbio coerente, una volta che al quarto secolo ha riferito amche il gruppo dei Niobidi. Ma appunto nei caratteri fisionomici del volto io trovo una ragione di più per riferire alla cerchia asiana del periodo ellenistico anche il gruppo di Ulisse e Polifemo (2).

Accanto a questo gruppo di Polifemo, voglio ricordare un' altra rappresentazione del Ciclope, differente nella situazione dalla prima, ma artisticamente affine: intendo dire il rilievo di Villa Albani, rappresentante il Ciclope con la lira, ed Eros (3). Questo rilievo assieme ad altre rappresentazioni con lo stesso soggetto, è stato compreso dal Sauer nel suo studio sul " Torso „ di Bel-

1) Amelung, " *Beschr. d. Sculpt. d. vat. Mus.; Mus. Chiaramonti* „, l. cit.

2) " Le ciglia contratte e fortemente rialzate verso il centro, la bocca alquanto aperta, con labbro superiore fino ed alzato in mezzo, mentre gli angoli ne sono depressi, il mento leggermente alzato danno all'insieme una certa impressione dolorosa e patetica ovvia segnatamente nei tipi degli esseri marini „ (Brunn, *Ann. d. Inst.*, 1863, p. 424).

3) Zoega, " *Bassirilievi* „, II, tav. 57. Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXV; " *Brunnenrel. aus Palazzo Grimani* „, p. 96, n. 56; Helbig, " *Führer* „ II², 854.

vedere (1); e il perchè si capisce; perchè il Sauer, come è noto, ritiene che il " Torso „ di Belvedere non rappresenti Eracle, bensì Polifemo. Ora senza risollevare qui la vecchia questione, mi limito a dire che l' idea del Sauer mi sembra tutt'altro che insostenibile. Piuttosto oziosa ed inutile è stata la questione correlativa, che si è fatta intorno alla pelle distesa sul masso: perchè, anche quando si potesse provare che la pelle è pelle di leone, non ne seguirebbe per nulla la necessità di riconoscere Eracle nel personaggio rappresentato da quell'opera d'arte (2). E se si trattasse realmente di Polifemo, non potrebbe essere rappresentato in atto di suonare la lira, nello stesso modo come si è pensato per Eracle? Il rilievo Albani costituirebbe un eccellente riscontro.

Ma quello che più interessa qui di notare, è che la figura di Polifemo nel rilievo Albani presenta la stessa modellatura di corpo robusto e

1) Sauer, " *Der Torso vom Belvedere* „ (Giessen, 1894). Fra gli altri monumenti con rappresentazione analoga, il Sauer ricorda il sarcofago del palazzo Mattei (*Mon. Matth.*, III, 11, fig. 1; Matz-Duhn, II, 3338; Robert, " *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, II, tav. LX, 182, a destra. Cfr. Sauer, oper. cit., p. 52 e nota 148).

2) Pelle di leone è quella su cui siede lo stesso Polifemo nel rilievo di Monaco; pelle di leone quella su cui siede il Satiro nel rilievo di Torino, del quale avremo ad occuparci ancora; su pelli leonine siedono i due Satiri del rilievo londinese (Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXIII); su pelle leonina siede il Satiro con l' otre, in bronzo, del Museo di Napoli (Comparetti-De Petra, " *La Villa ercolanese dei Pisoni* „, Torino, 1883, tav. XIII, 1).

muscoloso delle figure che abbiam visto negli altri rilievi, e, sotto questo rispetto, il rilievo Albani non si può staccare da quello di Monaco con Polifemo e Ulisse.

*
* *

Nella stessa cerchia artistica vanno comprese le due statue celebri del così detto Ilioneo di Monaco (1), e dell' Efebo di Subiaco, nel Museo delle Terme (2). Qualunque sia il soggetto che rispettivamente ciascuna di esse rappresenti (3), la pretesa identificazione per Niobidi, che tanto per l'una quanto per l'altra figura è stata proposta, non manca di un fondo di ragionevolezza e di giustificazione (4); giacchè l' affinità artistica

1) Lützow, " *München. Antiken* „, tavv. 15-17; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 432; Brunn, " *Beschr. der Glyptothek*[5] „, 142; Furtwängler, " *Beschr. d. Glypt.* „, 270.

2) *Antike Denkmäler herausg. vom arch. Inst.*, I, tav. 56; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 249; Helbig, " *Führer* „, II², 1125.

3) L'Ilioneo di Monaco da E. Curtius è stato identificato per Ganimede (" *Der knieende Jüngling aus der Giustinianischen Gallerie* „, in *Arch. Zeitung*, 1868, p. 45). Per le altre identificazioni si vegga Stark, " *Niobe* „, p. 554. Cfr. Collignon-Baumgarten, " *Geschichte d. griech. Plastik* „, II, p. 387 seg. Per le varie identificazioni proposte sul conto della statua di Subiaco, A. De Ridder, " *La statue de Subiaco* „ in *Revue arch.*, XXXI (1897, II), p. 265 segg. Cfr. Collignon-Baumgarten, " *Gesch. d. gr. Pl.* „, II, p. 386 seg.

4) Che la statua di Monaco rappresentasse un figliuolo di Niobe è stata per molto tempo l'opinione comune (Cfr. Stark, " *Niobe* „, l. c.). Per la stessa identificazione rispetto all'Efebo di Subiaco, Reymond, " *Le Niobide de Subiaco* „, in *Gazette des beaux-arts*, 1891, I, p. 470 segg. (Cfr. Winter, testo alla tavola cit. degli *Ant. Denkm.*, p. 45 seg.).

con i tipi dei Niobidi non si può disconoscere: siamo su per giù nello stesso ordine di soggetti, nello stesso ordine di motivi artistici, nello stesso campo del verismo. Ma disgraziatamente il gruppo dei Niobidi ci è pervenuto in copie non troppo commendevoli; il che ci vieta un confronto con questo ciclo di sculture dal punto di vista dello stile.

Messi a confronto, il così detto Ilioneo e l'Efebo di Subiaco, con i Lottatori della Tribuna (perchè il legame con questo gruppo vengo implicitamente e necessariamente ad ammetterlo) presentano, da un lato grande affinità, dall'altro un contrasto fortissimo. Il contrasto è dato dalla diversità dei soggetti e della situazione rispettiva: nei Lottatori abbiamo due atleti robusti ed esercitati, colti nel momento in cui compiono il massimo sforzo, l' uno per sopraffare l' altro, e questo per svincolarsi e sottrarsi alle strette di quello: e nella tensione dei muscoli, nella vibrazione dei nervi, nel movimento simultaneo e complicatissimo di tutte le membra, si manifesta la maestria dell' artista. Niente di tutto ciò nelle statue della Gliptoteca e delle Terme: qui troviamo due corpi giovanili, ma non robusti; ben torniti, ma non atletici; due persone che si riparano senza difendersi, e si muovono senza agitarsi; quindi nessuna tensione nei muscoli, che restano immobili

al loro posto, coperti e velati da un morbido strato di pelle tutta uguale e liscia, quasi vellutata. Ma pur senza agitarsi si muovono; e alla maschia elasticità del corpo dei Lottatori, fa qui riscontro una flessuosità femminile, che con la morbidezza delle carni e della pelle si intona e armonizza a meraviglia. Nell' un caso come nell' altro la natura è resa con pari grado di verità.

Le due statue delle Terme e della Gliptoteca, per queste loro qualità peculiari, non hanno riscontro in figure maschili fra quante ne abbiamo fin qui esaminate: invece i principali riscontri ci si offrono nella cerchia delle figure muliebri.

Quale non è la parentela del così detto Ilioneo con l' Afrodite al bagno, per esempio, del Gabinetto delle Maschere (1)? Flessuosità di corpo e morbidezza di carne sono qualità che le due statue hanno in comune; in modo identico piegano le gambe — non importa se l'atteggiamento complessivo dell' una non corrisponde a quello dell' altro — comprimendo fortemente i polpacci alle cosce; ed è ancora identico il motivo della persona che si abbandona con tutto il peso del corpo, poggiando l' uno dei glutei sul calcagno del piede corrispondente, di cui le dita, così compresse al suolo, si allargano a ventaglio. Questo

1) Helbig, " *Führer* „, I², 258.

motivo del piede, con le dita allargate in tal foggia, si ritrova anche nell' Efebo di Subiaco.

La parentela artistica dell' Afrodite al bagno con l' Ilioneo di Monaco, e conseguentemente con la statua delle Terme, tanto più diviene palese, quanto più si consideri la probabilità che anche la figura di Afrodite originariamente non dovea trovarsi isolata: in altri termini, si tratterebbe sempre di una composizione pittorica. E le cose non possono essere andate diversamente rispetto all' Ilioneo e all' Efebo.

Chi fossero gli autori dell' Ilioneo di Monaco e dell' Efebo di Subiaco, non sappiamo; ma conosciamo invece — l' identificazione è più che probabile — l' autore dell' Afrodite al bagno: Doidalses (1), un artista della Bitinia, cioè a dire dell' Asia Minore.

Con questi tipi — a parte la differenza del-

1) Th. Reinach, " *L'auteur de la « Venus accroupie »* „, in *Gazette des beaux-arts*, XVII, 1897, p. 314 segg. (Cfr. Robert, in *Realencykl.* di Pauly-Wissowa, V, 1, 1236 seg. Si noti qui, incidentalmente, che Doidalses, oltre che dell' " Afrodite al bagno „, è l'autore di una statua di Zeus Stratios in Nicomedia (Arriano presso Eustazio, " *Ad Dionys. Perieg.* „ 793 = F. H. G. III, 594, fr. 41 = Overbeck, " *Schriftquellen* „, 2045), che dall'Overbeck (" *Kunstmythologie* „, I, p. 60; *Geschichte d. gr. Plastik* „, II[4], p. 364) è stata identificata in una figura riprodotta in monete della Bitinia, da Prusia I a Nicomede III. Ora si sa come sia stata riconosciuta la concordanza di questa figura delle monete con il Posidone di Milo (Collignon, " *Poseidon, une statue en marbre trouvée à Milo* „, in *Bull. d. corr. hellén.*, XIII, 1889, p. 498 segg.; cfr. Th. Reinach, scritto

l' atteggiamento, non che l' aggiunta del panneggiamento — se ne può riconnettere qualche altro, in base all' affinità stilistica nella modellatura del corpo femminile: per esempio, le due statue — " offenbar als Gegenstücke gearbeitet „ — rinvenute a Magnesia e rappresentanti ciascuna una giovine donna, sdraiata di fianco, con nuda la parte superiore del corpo fino ai glutei (1). Si tenga conto, anzi tutto, della provenienza delle due statue, che sono molto interessanti; e poi si badi all' affinità che presenta con esse un certo tipo, conosciutissimo, di figura muliebre pure sdraiata e seminuda, quello delle così dette ἀναπαυόμεναι (2);

---

cit., p. 323 seg. e Robert, scritto cit., 1267). E quanto a questa statua di Posidone, non ho che a riferire quello che giustamente osserva il Collignon: " Les caractères de style . . . ., l'attitude emphatique et déclamatoire, semblent prouver que l' artiste a subi, plus ou moins directement, l' influence de l'école de Pergame „. (Scritto cit., p. 502; cfr. Collignon-Baumgarten, " *Gesch. d. gr. Plastik* „, II, p. 516 e fig. 250).

Circa l' identificazione della Venere al bagno, del tempio di Giove (Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 35) con le repliche del tipo noto, Visconti, " *Mus. Pio-Clem.* „, I, 10; Müller, " *Handbuch* „, § 377, 5; Brunn, " *Gesch. d. gr. Künstler* „, I, 528; Stark, *Berichte d. sächs. Gesell. d. Wiss.*, 1860, p. 77; Th. Reinach, scritto cit., p. 314, nota 4. — Per l'enumerazione delle repliche, Bernoulli, " *Aphrodite* „, p. 314 seg.; Pottier-Reinach, " *La Nécropole de Myrina* „, p. 269 segg.; cfr. Th. Reinach, scritto cit., p. 315, nota 1.

1) Watzinger, *Magnesia*, figg. 195 e 196; cfr. p. 195 segg.

2) Dilthey, *Rhein. Museum*, XXV, 1870, p. 153 seg.

Per le repliche, Benndorf-Schoene, " *Die ant. Bildw. des lateran. Museums* „, p. 247 seg. Con questo tipo va ricollegata anche la testa di Subiaco del Museo delle Terme (cfr. Helbig, " *Führer* „, II², 1145; ma a

ed è notevole che, mentre quest' ultimo si riconnette con il tipo, già considerato, dell' Arianna, non manca, d' altro canto, di essere esso stesso rappresentato tra le sculture provenienti dall' Asia Minore. Si pensi all' esemplare di Smirne (1), e ai due di Magnesia (2).

Ma con le stesse statue, e specialmente con quelle delle ἀναπαυόμεναι — e quindi con la medesima cerchia artistica — va ricollegato un altro tipo statuario notissimo: l' Ermafrodito (tipo Borghese e repliche (3)). Per conto mio, ritengo at-

torto l'Helbig pensa che lo stile " deutet auf ein Vorbild ungefähr aus der Mitte des vierten Jahrhunderts „. Cfr. anche Winter, in *Jahrbuch des Inst.*, V, 1890, p. 167, nota 77).

1) Friederichs - Wolters, 1574.

2) Watzinger, *Magnesia*, figg. 193 e 194; cfr. p. 193 segg.

3) Per l'esemplare Costanzi del Museo delle Terme, Helbig, " *Führer* „, II², 1127; per quello della Galleria Borghese, Helbig, " *Führer* „, II², 974; per l'altro degli Uffizi, Amelung, " *Führer* „, 141. Per le altre repliche, Kieseritzky, " *L' Ermafrodita Costanzi* „, in *Annali d. Inst.*, 1882, p. 250 segg. (Cfr. Hermann, in *Lexikon* del Roscher, I, 2, 2330). Come è noto, il Kieseritzky (scritto cit., p. 257 segg.) ha fatto il tentativo di attribuire al Polykles della Olimpiade 102 questo tipo di Ermafrodito, contro l'opinione del Brunn (" *Geschichte d. gr. Künstl.* „, I, 541) e del Furtwängler (" *Arianna dormente e Bacco sopra cratere etrusco* „, in *Ann. d. Inst.*, 1878, p. 96; quest'ultimo però, più recentemente — in " *Statuenkopieen im Alterthum* „, *Abhandl. d. philos.-philol. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissens.* „ XX, 1897, p. 582 segg. — ha riconosciuto l' " Hermaphroditus nobilis „ di Polykles nella statua del Museo di Berlino — Scritto cit., tav. XII; replica in Friederichs - Wolters, 1482 — ed ha identificato questo Polykles con il contemporaneo di Prassitele). Il Brunn e il Furtwängler, infatti, l'avevano attribuito a uno dei Polykles dell'epoca più recente. A questa opinione (particolarmente a quella del

tendibile la congettura del Furtwängler circa l' identificazione dell' " Hermaphroditus nobilis „ di Polykles con il tipo rappresentato dalla statua di Berlino (2); ma in ogni modo, quanto al nostro, oltre che l' affinità con il tipo delle ἀναπαυόμεναι, restano a considerarsi due fatti importanti. Anzi tutto l' affinità con un' altra statua di Ermafrodito, in marmo, proveniente da Pergamo (3), un tipo differentissimo da quello rappresentato dalla statua di Berlino; e, per quanto in piedi, si riconosce di leggieri che, messo insieme con il tipo Borghese, colle ἀναπαυόμενα, con la " Menade „ di Berlino, da tutte quante queste figure traspira quella che si chiama l' aria di famiglia. Secondariamente l' esistenza di una composizione pittoresca (riprodotta in una serie di gemme) — sempre del genere delle composizioni pittoresche,

Furtwängler) è ritornato il Robert, (" *Der Bildhauer Polykles und seine Sippe* „, in *Hermes*, XIX, 1884, p. 308 e nota 1); ma è stata ancora una volta respinta (Friederichs - Wolters, 1481; Hermann, *Lexikon* del Roscher, I, 2, 2331; cfr. Helbig e Amelung, ll. cc.). Più recentemente ancora S. Reinach è tornato sull' argomento; e a lui l' idea del Kieseritzky sembra " incontestablement juste „ (" *Hermaphrodite. Statuette de bronze de la Collection du Mis de Luppé* „, in *Revue arch.* XXXII, 1898, 1, p. 325).

A proposito poi dell' Ermafrodito tipo Borghese e delle ἀναπαυόμεναι è bene ricordare una statua di " Menade „ del Museo di Berlino (*Beschr. d. Skulpt.*, 209) che si può considerare come un tipo intermedio.

2) Cfr. nota precedente.

3) Hermann, scritto cit. in *Lexikon* del Roscher, I, 2, 2323; Furtwängler, " *Statuenkopieen* „ (vol. cit. delle *Abhandl.*), p. 59, nota 1; Collignon - Pontremoli, " *Pergame* „, fig. a p. 205, p. 205 seg.

delle quali ci siamo occupati e ci occuperemo ancora — in cui troviamo una figura di Ermafrodito (e in genere vi si incontrano anche degli Amorini), il quale, se non nel motivo, certo nel tipo concorda con la statua di Pergamo (1).

*
* *

Prima di chiudere questo capitolo, devo accennare a un' opera celebre, ma che direttamente non conosciamo: a quel gruppo che esisteva a Roma, nel tempio di Nettuno al Circo Flaminio, del quale Plinio dice che vi erano " Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu . . . . „ (2). Giusta la testimonianza dello stesso Plinio, il gruppo in parola sarebbe stato opera di Scopa, anzi tra le più stimate del grande artista. Ora io non so che siano stati elevati dei dubbi sulla veridicità della attestazione di Plinio; ma quanto a me, dico senz' altro — per le ragioni che verrò esponendo — che ci troviamo davanti a un caso per-

1) Hermann, scritto cit. (Roscher, I, 2), 2327 segg.; Furtwängler, " *Die antiken Gemmen* „, tav. LVII, n. 23 (sardonica del British Museum). Cfr. Stephani, C. R. 1869, p. 185 e nota 9 (ove trovansi raccolte le varie repliche: per il resto della bibliografia, Hermann, l. c., e Furtwängler, testo relativo al monumento citato). 2 Plinio, *N. H.*, XXXVI, 26.

fettamente analogo a quello del gruppo di Niobe, cioè davanti a un caso di falsa attribuzione.

Abbandonata generalmente, o quasi, la vecchia idea che con l'opera di Scopa avesse rapporti diretti di dipendenza, o che con l'arte di Scopa direttamente si collegasse il famoso fregio di Monaco con il corteo di Posidone e di Anfitrite (1), c'è chi ha pensato che nè il celebre rilievo della Gliptoteca, nè alcun altro monumento pervenuto sino a noi, possa ritenersi per una riproduzione di quell'opera, e che il gruppo del tempio di Nettuno sia andato completamente perduto (2). Quanto al fregio di Monaco, per il Collignon esso avrebbe tutti i caratteri di una composizione originale ellenistica (3); il Furtwängler invece ha potuto, in seguito, dimostrare che il

2) Urlichs, " *Skopas Leben und Werke* „, p. 126 segg. Ancora al Brunn sembrava che non fosse completamente da rigettarsi il concetto dell'Urlichs (" *Beschr. d. Glyptothek*[5] „, 115, p. 155 seg.), Dello stesso Brunn, cfr. " *Der Poseidonfries in der Glyptothek zu München* „, in *Sitzungsber. d. bayer. Akad., philos.-philol. Classe*, 1876, I, p. 342 segg.; cfr. *Kleine Schriften*, II, p. 371 segg.

Del resto l'Helbig ancora ammette (a proposito del sarcofago del Vaticano, Visconti, *Mus. Pio-Cl.*, V, 20) che " als Grundlage dieses und anderer ähnlicher Sarkophagreliefs dürfen wir eine Gruppe des Skopas betrachten „ (" *Führer* „, I², 152).

2) L'Heydemann ritiene perduto il gruppo di Scopa, ma crede che un riflesso di quel gruppo si possa riconoscere in una serie di disegni vascolari (" *Nereiden mit den Waffen des Achill* „, Halle, 1879),

3) Collignon-Baumgarten, " *Geschichte der griech. Plastik* „, II, p. 519. Cfr. Weizsäcker, in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 217.

lavoro appartiene all' epoca romana; ma l' artista per lui sarebbe stato un greco, che si sarebbe inspirato a modelli pittorici ellenistici (1); e un artista, che avrebbe avuto " offenbar seine eigene Art „, e avrebbe avuto ancôra " ein grosses dekoratives Geschick „ (2). In ogni modo Scopa resterebbe escluso (3); ma con ciò la questione permane insoluta.

Il fregio di Monaco non è opera isolata: altri monumenti, in ispecie rilievi di sarcofagi, hanno rappresentanze di Nereidi, Tritoni e mostri marini, che offrono, con il rilievo della Gliptoteca, la maggiore affinità di soggetto, di composizione e di motivi particolari (4).

Lasciando da parte quelle opere, che — come il vaso di Rodi (5), e i fregi di Delo (6) e

1) Furtwängler, " *Der Münchener Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius* „, in " *Intermezzi* „ Leipzig und Berlin, 1896), p. 46.

2) Op. cit., p. 48.

3) Il Furtwängler però non escluderebbe neppur lui l'influenza di Scopa op. cit., p. 46); poichè del resto crede all' esistenza di questo gruppo come opera di Scopa, e al suo trasporto a Roma (op. cit., p. 45).

4) Questi monumenti trovansi parzialmente raccolti presso Heydemann, " *Nereiden* „, p. 20, nota 42; e Weizsäcker, in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 225 segg. Per altri rilievi di sarcofagi Clarac (206, 192; 206, 193; 206, 194; 207, 196; 208, 197; 207, 198); e Matz-Duhn (3164-3204).

5) *Monum. d. Inst.*, III, tav. 19; Heydemann, " *Nereiden* „, p. 20, nota 42, n. 1; Weizsäcker, in *Lexikon* del Roscher, III, 1., p. 226, fig. 6 Questo monumento, rispetto al fregio della Gliptoteca, offre affinità nelle singole figure, ma non nella composizione generale.

6) Furtwängler, *Arch. Zeitung*, XL., 1882, p. 365 (cfr. Homolle, *Bul-*

di Lamia (1) — pur facendo capo indubbiamente alla stessa cerchia artistica, non si può tuttavia affermare che abbiano relazione diretta con i monumenti romani, quali i sarcofagi; e fermandoci a questi ultimi, è probabile che essi risalgano tutti alla stessa composizione originaria (forse relativamente originaria), a una composizione che dovette avere il suo quarto d'ora di celebrità. Eppure di quest'opera nessuna notizia si avrebbe, nessun ricordo — Cosa possibilissima, del resto; non nego.

Ma — si guardi la combinazione — simultaneamente a questo caso, ci sarebbe l'altro, più singolare, di un'opera molto celebre, rappresentante a un di presso le stesso soggetto, e creazione di un artista di gran fama; non relegata in una qualche cittaduzza di provincia, ma esposta a Roma e in luogo pubblico; non trascurata e tenuta in non cale, ma altamente e notoriamen-

let. d. corr. hellén., VIII, 1884, p. 421 e nota 3); Weizsäcker, in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 233. Il Furtwängler ritiene (con la dichiarazione di non poterlo dimostrare) „ dass der schoene Triton von Delos im British Museum (Hellenic room) von demselben Friesrelief stammt „; e in questo caso, non può interessare quanto osserva A. H. Smith sul conto del torso di Delo: " It is wrought in a large and fine style, which may be compared wiht that of the giant frieze from Pergamon „ (" *Catalogue* „, III, 2220 e fig. 36).

1) O delle Termopili: Heydemann, " *Ant. Bildw. in Athen* „, 250 e 251; Friederichs - Wolters, 1907 e 1908; Weizsäcker, in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 232 figg. 9 - 95.

te apprezzata; la quale, ciò non pertanto, nessuna traccia avrebbe lasciato di sè, al di fuori di ipotetici riflessi nella pittura vascolare, che evidentemente risalirebbero a un tempo, in cui l'opera stessa non era ancora a Roma.

E se invece convenissimo con l'Helbig — prescindendo, bene inteso, dalla questione della paternità - nell'idea, che il rilievo di Monaco e compagni facessero realmente capo al gruppo del tempio di Domizio? Conseguiremmo due cose: anzi tutto risolveremmo nel migliore dei modi possibili ogni difficoltà dipendente da quella singolare combinazione, di cui sopra; tanto più singolare, in quanto che, raccogliendo le varie rappresentanze sparse tra il fregio di Monaco e i rilievi dei sarcofagi, tranne qualche lacuna, si ha presso a poco quel complesso di soggetti, che Plinio enumera nel gruppo; secondariamente apprenderemmo — come infatti apprendiamo — che quando Plinio ci fa sapere che il gruppo del tempio di Domizio era opera di Scopa, afferma cosa non vera.

È notevole per altro come anche questa volta si tratta di un'opera proveniente dall'Asia Minore: e infatti non c'è nessuna difficoltà per ammettere che in realtà Domizio abbia portato a Roma dalla Bitinia il gruppo in parola; ma Bitinia o no, è certo che abbiamo a fare con un'o-

pera della cerchia asiana. Le figure, per esempio, dei due Tritoni che tirano il cocchio, si riconnettono con un tipo molto ovvio di Tritoni, la cui affinità con determinate figure dell'arte pergamena è stata già osservata (1); figure di Nereidi, come quella seduta sul dorso di un toro marino, nello stesso fregio di Monaco, fanno capo a un certo tipo di figura muliebre seduta, di cui diremo appresso; senza parlare dell'affinità che in genere le nostre Nereidi (si guardino specialmente quelle che si presentano di schiena) mostrano con quel tipo di figura muliebre, seminuda e sdraiata di fianco, che abbiamo visto nelle due statue di Magnesia (2).

E non si parli poi dei movimenti svariatissimi, e in alcuni casi complicatissimi, come pure del carattere eminentemente pittorico della composizione. Particolari tutti, per i quali il riscontro naturale si trova sempre tra i prodotti dell'arte asiana.

Il fregio di Monaco, come i sarcofagi (come del resto anche i fregi di Delo e di Lamia o delle Termopili), sono opere in rilievo; il gruppo del tempio di Nettuno era invece un'opera statuaria. Senza pensare a una ricostruzione del grup-

1) Helbig, " *Führer* „, I², 191,
2) Cfr. sopra, p. 136 seg.

po, rintracciandone i vari elementi tra le sculture sparse nei nostri musei, in ogni modo è ovvio supporre che parecchie figure statuarie di Nereidi, Tritoni, ecc., pervenute fino a noi, direttamente o indirettamente facciano capo a quella composizione originaria: se ad essa non appartengono, che ne dipendano; e se non ne dipendono, che per lo meno si riferiscano a composizioni collaterali ed affini.

La Nereide degli Uffizi, su cavallo marino (1); le due del Braccio Nuovo (2) e l'altra del Vaticano (3); quella del Museo Nazionale di Napoli (4); il frammento nella collezione Blundell a Ince (5); la statua di Venezia (6) (e con queste non pretendo naturalmente di averne completato la lista), ricordano i tipi delle Nereidi dei fregi

1) Urlichs, " *Skopas Leben und Werke* „, p. 140 (II a, 1); Dütschke, III, 248; Amelung, " *Führer* „, 108 (cfr. Weizsäcker, *Lexikon* del Roscher, III, 1, 233). Notevole il confronto che fa l'Amelung con la Ninfa del Palatino del Museo delle Terme (v. appresso).

2) Urlichs, " *Skopas* „, p. 140 (II a, 4 e 5); Friederichs - Wolters, 1546 e 1547; Helbig, " *Führer* „, I², p. 11 (n. 12 - 16); Amelung, " *Beschr. d. vat. Mus., Braccio Nuovo* „, 34 e 35. Cfr. Weizsäcker, l. c.

3) Hartwig, " *Nereide im Vatican* „, in *Röm. Mittheil.*, III, 1888, tav. II, p. 69 segg.; Helbig, " *Führer* „, I², 153.

4) Molto restaurata. Reinach, " *Répert.* „, II, p. 411, n. 1. Cfr. Urlichs, " *Skopas* „, p. 140 (II a, 3).

5) Michaelis, *Arch. Zeitung*, 1874, p. 27, n. 83; lo stesso, " *Ancient Marbl. in Great Britain* „, p. 359, n. 83. Cfr. Weizsäcker, in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 233.

6) Zanetti, " *Antiche statue di Venezia* „, III, 38; cfr. Urlichs, *Skopas* „, p. 141 (II a, 6).

e dei sarcofagi; e quindi rivelano il loro legame con la stessa composizione originaria, o con le stesse composizioni, da cui dipendono i rilievi dei fregi e dei sarcofagi.

Non mancano poi delle sculture rappresentanti Tritoni e Centauri marini, che per l'evidente affinità con i soggetti analoghi dei rilievi, si prestano benissimo a essere ricollegate con lo stesso ciclo statuario del tempio di Nettuno: questo è il caso, per esempio, della protome di un Centauro di mare nella Galleria delle Statue al Vaticano (1), come pure è il caso di un' altra protome di Centauro marino, o di un Tritone che sia, del Museo di Vienna (2). Anche i due Tritoni del palazzo dei Conservatori, rinvenuti sull'Esquilino insieme al noto busto di Commodo (3), vanno compresi nella stessa cerchia, come ancora una statua, frammentaria, del palazzo Grimani a Venezia (4), e un' altra statua della Gliptoteca Ny-Carlsberg (5).

1) Visconti, " *Mus. Pio-Clem.* ,,, I, 34; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* ,,, 137; Helbig, " *Führer* ,,, I², 191. (Cfr. Benndorf, in *Arch. Unters. auf Samothrake*, II, p. 70).

2) Clarac, 747, 1807; R. v. Schneider, " *Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses* ,,, Wien, 1895, tav. XXXIII.

3) P. E. Visconti, in *Bullettino munic.*, III, 1875, tav. I e II, cfr. p. 3 seg.; Helbig, " *Führer* ,,, I², 574 e 576. Cfr. Petersen, " *Commodo e Tritoni* ,,, in *Röm. Mittheil.*, III, 1888, p. 303 segg.

4) Clarac, 749 A, 1806 A. Cfr. Urlichs, " *Skopas* ,,, p. 142 (II, b, 3).

5) P. Arndt, " *La Glyptothèque Ny-Carlsberg* ,,, tav. 132.

A questo punto è opportuno ricordare il gruppo della Sala degli Animali, al Vaticano, rappresentante un Centauro marino, che ha rapito una Ninfa, e corre velocemente sulle onde irrequiete (1). La figura del Centauro, inutile dirlo, si riconnette con i soliti tipi di Centauri e di Tritoni: la composizione eminentemente pittorica del gruppo riconduce il gruppo stesso verso il solito ciclo di composizioni pittoriche; il soggetto dell'opera ne indica la parentela con le rappresentazioni affini, e quindi anche con il gruppo del tempio di Domizio. Ma l'importanza del gruppo vaticano sta in questo, che forse con esso — non fosse altro per via indiretta — si lega il nome di Arcesilao, del quale Plinio ricorda i « Centauri Nymphas gerentes », tra i monumenti di Asinio Pollione (2). Identificare il nostro gruppo con un'opera del rinomato scultore non possiamo, tanto più, in quanto che non è detto che i suoi Centauri fossero Centauri marini; ma noi conosciamo un monumento, il rilievo, già ricordato, del British Museum, detto del Centauro Nesso che rapisce Deianira (3), il quale ci mostra co-

1) Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, I, 33; Clarac, 745, 1808; Brunn-Bruckmann, " *Denkmäler* „, 258; Helbig, " *Führer* „, I², 184.

2) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 33.

3) A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 2291. Lo Smith dice che nulla autorizza a identificare la rappresentazione per il ratto di Deianira. Cfr. sopra, Cap. II, p. 34, n. 41.

me opere di soggetto affine, relative anche a Centauri di terra, esistessero. E si tratta sempre dello stesso genere di composizioni di indirizzo asiano.

Se è esatta la congettura che le creazioni di Arcesilao fossero a un dipresso del genere, che ci fanno intravedere il gruppo del Vaticano e il rilievo di Londra, possiamo confermarci nel pensiero, altrove espresso, che Arcesilao fosse influenzato dall'indirizzo artistico dell'Asia Minore, se non addirittura originario di quella regione (1).

---

1) Questa serie di raffronti fra composizioni pittoriche in rilievo e composizioni analoghe nella statuaria, suppongo che si potrebbe ancora continuare; per esempio, risultati di un qualche interesse probabilmente si otterrebbero riprendendo e sviluppando convenientemente una questione recentemente trattata dall'Amelung (" *Reste einer pergamenischen Darstellung der Taten des Herakles* ", in *Röm. Mittheil.* XX, 1906, p. 214 segg.).

CAPITOLO VI.

Ho detto incidentalmente che, parlando di composizioni pittoriche, intendevo usare questa espressione in senso lato: difatti, nell'esame di queste composizioni, mi sono finora attenuto principalmente alle sole figure, ponendo a base di ogni confronto e di ogni ravvicinamento la somiglianza dei tipi e la concordanza dei motivi, e più ancora l'affinità della modellatura e della fisonomia; e, tranne qualche accenno sporadico, dell'elemento paesistico non mi sono preoccupato. Proseguendo ora nella rassegna delle composizioni pittoriche, verremo a trovarci innanzi a delle opere, ove l'elemento paesistico avrà un'importanza speciale nella nostra disamina; e perciò avrò a considerare le figure, oltre che in se stesse, anche in quanto sono associate al detto elemento.

Cominciamo con la statua di Paride, seduto su di un masso, nella Galleria delle Statue, al Vaticano; la statua che l'Helbig ha pensato di identificare con quel Paride di Eufranore, di cui parla Plinio, " in quo laudatur quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector „ (1). Il Furtwängler contesta la congettura dell'Helbig, osservando che questa figura di Paride originariamente non doveva essere isolata, e che doveva trattarsi di un gruppo dipendente da un originale pittorico (2). E quanto a me, condivido pienamente l'opinione del Furtwängler, che la composizione originaria non si limitasse alla sola figura di Paride. In questo caso il gruppo non resta isolato; perchè trova i suoi riscontri in altri monumenti, rilievi e pitture. Fra i rilievi vanno ricordati quello con Paride ed Eros del palazzo Spada (3), un frammento

1) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXIV, 77; Helbig, " *Führer* „, I², 192; Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, II, 37; Clarac, 829, 2078. Si guardi una statua molto restaurata della Collezione Torlonia (Clarac, 827, 2077) di tipo alquanto affine a quella del Vaticano. Essa non ha " d'antique que la partie qui est couverte de la tunique. Cette partie est de pierre grise „ (Clarac). In Cavaceppi trovasi riprodotta un'altra statua che sembra una replica di quella Torlonia, della quale statua è detto essere di porfido rosso, ed esistere presso S. M. Prussiana in Potsdam (" *Raccolta* „, II, tav. 49; cfr. Clarac, 833, 2082).

2) Furtwängler, " *Meisterwerke* „, p. 591, nota 5.

3) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XI; Matz-Duhn, III, 3569; Helbig, " *Führer* „, II² 989.

del Museo di Berlino (1), e soprattutto il " Giudizio di Paride „ della collezione Boncompagni-Ludovisi, nel Museo delle Terme (2). Sebbene il rilievo Spada rappresenti una scena tratta da una composizione anteriore, un' idea della composizione originaria non può darcela neppure il rilievo Boncompagni-Ludovisi, ove c'è troppo affastellamento di figure — e non sappiamo quante altre ce ne fossero quando era completo — perchè non dia l' impressione di un raffazzonamento posteriore, con l'aggiunta di tipi e di motivi preesistenti ed originariamente estranei alla composizione stessa (3). Ma è probabile in ogni modo, che tutte queste opere facciano capo a un prototipo comune e rappresentino delle correnti parallele di trasformazione e di adattamento, di ampliamento o di riduzione.

Un'altra opera del genere paesistico, che, per affinità di composizione, va posta accanto ai rilievi con il giudizio di Paride, è quello dell' "Armento „, nella Gliptoteca di Monaco (4), nel qua-

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXVIII, 2; *Beschreibung der Skulpturen*, 928.

2) Schreiber, " *Antike Bildw. d. Villa Ludovisi* „, n. 106, p. 126 segg.; Helbig, " *Führer* „, II², 938. L'Helbig non crede che appartenesse a un sarcofago, contro l'opinione del Robert, che l'ha compreso tra i rilievi dei sarcofagi (" *Die ant. Sarkophag-Reliefs* „, II, p. 17 seg.).

3) Cfr. Loewy, " *Zum Repertorium der späteren Kunst* „, in *Mélanges Nicole*, Genève, 1905, p. 655 seg.

4) Cfr. sopra, Capit. II, p. 31, n. 31.

le, sull' altura che forma lo sfondo della scena, siede, nudo, un uomo di età matura, barbuto. Per il complesso della rappresentanza, nello stato attuale della composizione (1), bisogna fare il confronto con il rilievo del Palazzo Spada, rispetto al quale la concordanza comincia nella distribuzione della scena in due zone, prosegue nello sfondo paesistico — che, se non identità, presenta molta somiglianza nelle linee generali — e finisce nella situazione e nei motivi delle figure. Nell'uno, come nell'altro rilievo, la zona inferiore è occupata dai bovini; e i due armenti, guardati nell' insieme, in entrambi quasi si corrispondono (in quello di Monaco c' è una vacca in più): si vede che ciascuna figura costituisce un motivo a sè, tipico, che gli artisti hanno poi collocato a loro talento.

Ho già menzionato il rilievo frammentario del British Museum con Satiri e Ninfe (2). Questo rilievo è altresì interessante per lo schema della

1) Dico nell'attuale composizione, perchè è innegabile l'affinità della figura del rilievo di Monaco (probabilmente, come è stato osservato, una personificazione locale) con la figura virile barbuta, che, nel rilievo Ludovisi, siede sulla sommità dell'altura, ai piedi dell'albero, dietro le spalle di Paride: l'unica differenza essenziale sta nella disposizione in senso inverso. Evidentemente anche questa è una personificazione locale (del monte Ida, secondo lo Schreiber, " *Ant. Bildw. d. V. Ludovisi* „, n. 106): ed è probabile che il rilievo di Monaco altro non rappresenti che l'isolamento di una figura tratta da una composizione analoga.

2) Cfr. sopra, Capit. IV, p. 94, n. 6.

composizione: alle due estremità di un rialzo roccioso, sensibilmente inclinato da destra verso sinistra, siedono due Satiri, facendosi ciascuno cuscino di una pelle leonina, buttata alla meglio sul masso. Le due figure — di cui quella a sinistra sta naturalmente più in basso e quasi seduta per terra, e quella a destra più in alto — si presentano con le spalle rivolte l'una contro l'altra, con le gambe di profilo e il torso di schiena; ed essendo entrambe fortemente piegate all'indietro, si fanno sostegno quella a sinistra con il gomito destro, e l'altra con tutto il braccio sinistro, a seconda che dietro le spalle dell'una il terreno si alza, e dietro quelle dell'altra discende.

Il masso non è, a quanto pare, che uno sperone di una maggiore elevazione, che continua posteriormente, prolungandosi a destra e a sinistra. Sul lato destro, in alto, è rimasto l'avanzo della parte inferiore di una figura muliebre, che lascia sporgere un piede sotto la veste. La figura occupava una posizione elevata e stava seduta verso sinistra di contro al Satiro giovine, il quale infatti verso di lei volge lo sguardo e tende un braccio. E non è improbabile che qualche cosa di simile si abbia a supporre anche nel lato sinistro del rilievo rispetto all'altro Satiro; ma qui, tranne la movenza della testa e di un braccio, e la direzione dello sguardo del Satiro (per cui si

completa il *pendant* con il compagno), non rimane traccia alcuna.

Strettamente affine al rilievo del British Museum è il frammento del Museo Civico di Verona (1). Su di un rialzo del terreno, la parte inferiore di una figura muliebre seduta, rivolta a sinistra; seduto per terra, e verso destra, un Satiro — mutilato della maggior parte delle gambe — quasi interamente nudo: una pelle di belva gli cuopre l'addome e le cosce. Piegando il braccio sinistro verso il suo fianco destro, sostiene con la mano il collo di un otre; mentre con l'altra, portata in alto, stringe la mano destra di una Ninfa, che sta dietro di lui, sulla roccia, alla quale egli appoggia le spalle. A sinistra — a terra — resta l'avanzo di un piede; e in alto, l'avanzo di una pelle di fiera (2).

A queste opere in rilievo fanno riscontro altre composizioni statuarie, come il Fauno Barberini, il Satiro di Ercolano (3), i due Satiri, che si fanno *pendant*, del Braccio Nuovo (4). Ed è bene per

1) Cfr. sopra, Capit. IV, p. 95, n. 7.

2) Probabilmente a una composizione presso a poco di questo genere apparteneva il frammento del Museo Chiaramonti con Apollo seduto su di una roccia (Amelung, " *Sculpturen des vat. Museums: Museo Chiaramonti* ", tav. 31, n. 2; Friederichs-Wolters, 1940; Overbeck, " *Griech. Kunstmythologie* ", III, 5, p. 285, n. 7, e atlante, tav. XXI, 7).

3) Comparetti-De Petra, " *La villa ercolanese dei Pisoni* ", tav. XIII, 1.

4) Clarac, 719, 1721; Helbig, " *Führer* ", I², 12-16; Amelung, " *Sculpturen des vatican. Museums: Braccio Nuovo* ", tav. V, n. 32 e 33.

altro non perder di vista anche certe opere, alle quali si è accennato altrove, come le statuette dei fanciulli pescatori, seduti ciascuno su di uno scoglio, del Museo Chiaramonti (1) e del Museo di Napoli (2), e il capraio dormente della Sala degli Animali al Vaticano (3).

*
* *

Questa maniera di composizione si ritrova in monumenti dell' Asia Minore. Tra le opere statuarie ricordo un frammento di scultura, rappresentante un Satiro seduto su di una roccia, proveniente da Rodi e ora nel British Museum (4); un altro frammento di scultura, pure del British Museum, e ugualmente — a quanto pare — proveniente da Rodi, che rappresenta anch' esso un Satiro recumbente su di una roccia (5): la modellatura del corpo dei due Satiri concorda con la solita maniera asiana. Sono poi degne di nota due statue, o meglio due avanzi di statue, rinvenute a Magnesia, l'una (6) rappresentante un giovine seduto su di un masso roccioso (un eroe?), l'altra una figura muliebre, pure seduta su di un

1) Cfr. sopra, Capit. III, p. 76.
2) Cfr. sopra, Capit. III, p. 76.
3) Cfr. sopra, Capit. III, p. 64, n. 8.
4) A. H. Smith, " *Catalogue* ", III, 1654, e tav. XXIII.
5) A. H. Smith, " *Catalogue* ", III, 1653, e tav. XXIII.
6) *Magnesia am Maeander*, p. 187 seg., e fig. 187 (Watzinger).

masso simile (1); e poi due altre statue muliebri, trovate a Priene, sempre sedute come le altre, molto movimentate, e molto affini tra di loro (2). Ricordo ancora una statuetta di Eracle, proveniente da Smirne (3).

La stessa maniera di composizione si riscontra nel fregio di Telefo dell'ara di Pergamo: la vediamo infatti nella scena relativa al santuario di Dioniso — secondo la interpretazione del Robert (4) — presso il monte Partenio, o sul monte Partenio stesso, nell'Arcadia, e principalmente — di detta scena — nella parte a destra della colonna del leone. La natura del luogo è indicata dallo sfondo accidentato e dalle sporgenze della stessa roccia in basso. E in basso, sul davanti, stanno le due donne, l'una rivolta verso l'altra; poco più in là — ma in modo che nella veduta

1) *Magnesia*, p. 188 e fig. 188. (Il Watzinger, p. 193, nota che " die eigenartige Charakteristik des zerrissenen Felsgrundes, auf dem die Figuren sitzen „, è a lui " sonst nur von « hellenistischen » Reliefbildern bekannt „).

2) *Priene*, fig. 468 e 469; cfr. p. 372 (Winnefeld).

3) Le Bas-Reinach, " *Voyage archéologique* „, tav. 144; Ravaisson, *Gazette arch.*, X, 1885, tav. VIII, p. 38; Heydemann, " *Pariser Antiken* „ (1887), p. 23.

4) Siccome dal mio punto di vista i soggetti della rappresentazione per sè hanno un'importanza affatto secondaria, così avverto che relativamente al fregio di Telefo, nell'ara di Pergamo, prescindo dalle rettifiche proposte recentemente dal Brückner, tanto più, in quanto che, in base al brevissimo riassunto dell'*Arch. Anz.* (1904, p. 158), non mi sarebbe agevole seguirlo; e continuo perciò a riferirmi alle pubblicazioni del Robert e dello Schrader.

prospettica viene a corrispondere nel mezzo delle due donne — seduto su di una prominenza della rupe, quella figura di giovine Satiro (modellato secondo il motivo dell'Ares nel fregio del Partenone) (1), che il Robert ha identificato per Pan, " nach hellenistischer Weise „, completamente antropomorfo, tolti gli orecchi caprini. E in faccia al detto Satiro (o Pan che sia), su di un'altra prominenza della roccia, e pure in modo che — sempre nella veduta prospettica — viene a trovarsi dietro la donna di sinistra, siede quell'altra figura giovanile, che forse è anch'essa di un Satiro. Finalmente, sulla sommità dell'altura, che forma lo sfondo della scena, sedeva un'altra figura, di una " Bergnymphe „, della quale non resta che l'avanzo di un piede; mentre le tracce di una zampa ferina, attaccata alla pietra, fanno riconoscere che sotto alla figura in parola — o a un'altra con essa aggruppata (2) — stava distesa una pelle.

Alcun che di simile osserviamo in un'altra parte dello stesso fregio, nella scena della punizione di Auge, specialmente se alle due lastre coincidenti (3), relative alla costruzione dell'ar-

1) Robert, " *Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses* „, in *Jahrbuch des Instit.*, III, 1888 (cfr. II, 1887, p. 244 segg.), p. 90. (Cfr. *Arch. Zeitung*, 1881, tav. 8).

2) Robert, scritto cit., *Jahrbuch*, III, p. 90.

3) Robert, scritto cit., *Jahrbuch*, II, p. 245, B; cfr. Schrader, " *Die*

ca (1), si fa seguire — dalla parte di destra, dopo una breve lacuna — quella della " Mahlbereitung „ (come dice il Robert) (2). Anche qui la scena si svolge su di un terreno accidentato: in basso e sul davanti, il gruppo dei quattro operai che lavorano alla costruzione dell' arca, assistiti dal re Aleo; sull' altura retrostante, il gruppo di Auge con le due ancelle. Più a destra, in basso e a fianco del gruppo degli operai, sta la donna che, colle ginocchia piegate a terra, e china in avanti, è intenta ad attizzare il fuoco sotto la caldaia; sull' altura retrostante, anzi su di una prominenza isolata, quella figura di donna, che lo Schrader ha identificato — e pare giustamente — per una Ninfa (3).

Non sappiamo se e quante altre composizioni di questo genere si trovassero nelle parti ora mancanti del fregio di Telefo: è probabile, in ogni modo, che alcun che di simile ci sia stato nella scena del ritrovamento del piccolo Telefo da parte di Eracle, come risulta dall' avanzo dello sfondo

Anordnung und Deutung des pergamenischen Telephos - Frieses „ in *Jahrbuch d. Inst.*, XV, 1900, p. 113 segg., cfr. fig. 10 (e fig. 2).

1) Conze, " *Die Ausgrabungen zu Pergamon und ihre Ergebnisse* „, in *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, I, 1880, p, 184; Pilling, *Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres tractaverint* „ (Dissert.), Halae Saxonum, 1886, p. 82; Robert, scritto cit., l. cit. Cfr. Schrader, scritto cit., p. 113, nota 17.

2) Robert, scritto cit., *Jahrb.* III, p. 97, Y.

3) Scritto cit., *Jahrbuch* XV, p. 114.

rimasto nella lastra relativa alla scena medesima (1).

Nelle opere in rilievo, il principio fondamentale di questa maniera di composizioni pittoresche consiste generalmente nella loro distribuzione in due piani principali: l'anteriore a livello normale, il retrostante alquanto elevato; il primo ha come sfondo la veduta prospettica di un'altura, il secondo il cielo aperto; nel primo le figure aderiscono allo sfondo paesistico, nel secondo campeggiano nel libero spazio. La scena dei bovini sparsi nella zona inferiore del rilievo di Paride (nel palazzo Spada), o quella analoga nel rilievo dell' " Armento „ (di Monaco), circoscritta entro la veduta prospettica del monticello che ne forma lo sfondo, mentre al di sopra di questo si eleva la figura di Paride, o di quella tale divinità o personificazione locale che sia, non differisce per niente — nella concezione schematica — dalla scena degli operai che costruiscono l'arca alla presenza del re Aleo, e, a breve distanza, della donna che attizza il fuoco: anche questa scena è racchiusa tra la veduta prospettica delle alture dello sfondo, sulle quali, alla loro volta, si presentano, sparse in vari punti,

1) Robert, *Jahrb.* II, p. 244, A; Schrader, *Jahrbuch*, XV, p. 123 seg. Collignon-Baumgarten, " *Gesch. d. gr. Plastik* „, II, fig. 275; Collignon-Pontremoli, " *Pergame* „, fig. a p. 94.

le figure di Auge e delle sue ancelle, e quella solitaria della Ninfa. Non diverso sarebbe il caso di tutta quanta la scena del santuario di Dioniso, nello stesso fregio; come pure della scena del rilievo londinese e di quella del rilievo di Verona.

Del resto, allo stesso concetto sono inspirate anche le composizioni di opere statuarie del genere del Toro Farnese, come sarebbe il caso di una scultura frammentaria del Museo di Mantova (rappresentante un giovine nudo — Satiro? — coronato di pino, seduto su di un'alta roccia, sulla quale è stesa una pelle di leone; una capra sta arrampicata tra le sporgenze della roccia, appoggiando le zampe anteriori su di uno scaglione più alto; nello sfondo, dalla parte di destra, una minuscola figura di Pan seduto, che suona il flauto) (1); e l'altro di un piccolo gruppo, assai pittoresco, della Galleria Borghese (2). Ma l'esempio più cospicuo sarebbe da riconoscersi nel gruppo dei Niobidi.

*
* *

Fermiamoci per un momento al motivo della

1) Labus, " *Museo della R. Accademia* „, III, 50, 2; Clarac, 704 C, 1683 F. Cfr. Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1846, 356; Woermann, " *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker* „, p. 268.

2) Helbig, " *Führer* „, II², 970; cfr. dello stesso " *Untersuchungen über die camp. Wandmalerei* „, p. 360 e nota 2.

figura muliebre, della Ninfa, seduta su di un masso rupestre: è un motivo che offre l'appiglio a tentare altri ravvicinamenti e altri aggruppamenti.

Al rilievo su ricordato del British Museum con i due Satiri (nel quale però, come si è visto, quanto a figure di Ninfe, non resta che un piede, ma posto in modo che si lascia intravedere quale fosse presso a poco la disposizione della figura scomparsa), e al rilievo veronese possiamo aggiungerne un terzo (un frammento), che si trova pure nel British Museum (1). Su di una elevazione rocciosa del terreno siede una donna — probabilmente anch'essa una Ninfa (o Arianna ?)— presentantesi complessivamente di profilo a sinistra, e in modo che le sue gambe stanno quasi distese lungo il pendio non troppo ripido della roccia. La veduta del torace però è quasi di prospetto. La Ninfa si fa sostegno col braccio sinistro disteso perpendicolarmente (a un di presso come fa il Satiro di destra nell'altro rilievo londinese). Un mantello le avvolge le gambe e parte delle cosce; per il resto, tolta una pelle girata a tracolla, è nuda.

Confrontata con la Ninfa che assiste alla punizione di Auge, nel fregio di Telefo, tranne che

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXIII; A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 2196.

nel motivo generale, non offre troppi punti di contatto: quest' ultima è completamente vestita, anzi ha la testa velata, e nell' atteggiamento si presenta, si può dire, più composta.

Ma nella Ninfa del fregio trova miglior riscontro la figura simboleggiante la terra nel rilievo dei " Tre Elementi „ del Louvre (1), e in quello analogo dell'Ara Pacis (2). Che il rilievo di Parigi sia più antico di quello di Firenze, è molto probabile (3); ma, per conto mio, non posso convenire con lo Schreiber nel ritenerlo un prodotto dell'arte alessandrina: le congetture che egli ha avanzato sul conto di questo rilievo, come quella che l'urna giacente sia la rappresentazione simbolica dell'acqua corrente del Nilo (4), o l' altra che la figura maschile a destra, con la sua forte movenza, personifichi la irrequietezza del mare

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXXI.

2) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXXII; Dütschke, III, 353; Amelung, " *Führer durch die Antiken in Florenz* „, 159. Le figure laterali, nel rilievo dell'Ara Pacis, si collegano piuttosto con il tipo della figura seminuda.

3) Cfr. Schreiber, " *Die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst* „, in *Jahrbuch d. Inst.*, XI, 1896, p. 89 segg; e Petersen, " *Ara Pacis Augustae* „, p. 48 segg. e p. 173 segg. (contro la sua antica opinione che il rilievo di Cartagine fosse posteriore a quello dell'Ara Pacis: *Röm. Mittheil.*, IX, 1894, p. 171 segg.). In favore della priorità del rilievo dell' Ara Pacis rispetto a quello del Louvre si pronuncia ora l'Amelung (" *Iudicium Orestis* „, in *Röm. Mittheil.*, XX, 1905, p. 304 segg.).

4) Schreiber, scritto cit., in *Jahrbuch d. Inst.*, XI, p. 93.

lungo le coste alessandrine, non persuadono troppo (1). Benchè trovato a Cartagine, il rilievo del Louvre artisticamente e stilisticamente si ricollega con la solita cerchia asiana: infatti, il gruppo centrale con la figura muliebre seduta sulla roccia, ai piedi della quale stanno una vacca e una pecora, ci riporta a quella maniera di composizioni, sulla quale ho poc' anzi insistito.
La figura poi che personifica il mare non può staccarsi, grazie alla sua struttura anatomica, dalla cerchia dei tipi pergameni; e il fatto che questa figura riproduce perfettamente un Tritone del rilievo delle Nereidi (2), e l'altro che la stessa figura ricorda quella del fiume Oronte nel gruppo della " Tyche di Antiochia ", di Eutichide (3), non possono entrambi non avere un gran peso circa la provenienza della composizione originaria.

1) Schreiber, scritto cit., p. 92, nota 40. E se poi la figura muliebre, a sinistra, con la fiaccola, rappresenta la personificazione del fuoco, ne consegue forse necessariamente che con ciò si sia voluto simboleggiare il clima africano? (Congettura del Petersen — *Röm. Mittheil.*, IX, p. 202 — condivisa dallo Schreiber, scritto cit., p. 93).

2) Petersen, " *Ara Pacis Augustae* ", p. 175 e fig. 55.

3) Kalkmann, *Jahrbuch des Instit.*, I, 1886 p. 255 segg. Si guardi anche la figura del Tritone nella statua di Afrodite del Museo di Dresda (P. Herrmann, *Arch. Anz.*, 1894, p. 29, fig. 12; cfr. Collignon - Baumgarten, " *Gesch. der gr. Plastik* ", II, p. 607 nota 5; Wace, " *Apollo seated on the omphalos* ", in *Annual*, IX, fig. 1, p. 220, 221 e nota 1. Quanto alla possibile provenienza da Alessandria, il Wace osserva che, anche se vero, " it proves nothing as regards its real origin ").

E ora ci resta a vedere se non sia il caso di riconnettere con questo tipo di figura femminile — non importa se esso presenta delle varianti — che abbiamo visto nelle composizioni in rilievo, un certo tipo statuario, che alla sua volta ci si presenta con le sue varianti. Di quale voglio parlare è facile intendere: di quel tale, cioè, che abbiamo nelle due Ninfe del Palatino (tanto la statua rimasta nel così detto Stadio (1), quanto l'altra passata nel Museo delle Terme) (2); nella così detta " Arianna „ di Dresda (3), nella così detta " Arianna „ della Collezione Giustiniani (4), nella " Musa „ di Minturnae, ora a Zagabria (5).

Il Klein ha ritenuto che le dette statue facessero capo a un originale celebre, e che questo originale fosse opera di Prassitele (6). Anche il Rizzo, che ha studiato particolarmente la statua Giustiniani, dichiara che " guardando la statua così mal ridotta e tanto male collocata, e resti-

1) G. Gatti, *Monum. antichi dei Lincei,* V, 81 seg., fig. 33; Matz-Duhn, I, 835.

2) Gatti, *Monum. ant. d. Lincei,* V, 82, fig. 31; Helbig, " *Führer* „, II², 1011.

3) Becker, " *Augusteum* „, tav. XVII; Friederichs-Wolters, 1576.

4) Rizzo, " *Sculture antiche del palazzo Giustiniani* „, in *Bullett. arch. comun.*, XXXIII, 1905, p. 55 segg., n. 24, tav. V.

5) Hadaczek, " *Zu einer neuen Marsyasgruppe* „, in *Röm. Mittheil.*, XVII, 1902, p. 173 segg., tav. VI, a sinistra.

6) " *Praxitelische Studien* „, p. 34 segg., fig. 10 e 11.

tuendola idealmente nella sua lucente integrità di linee e di forme „, gli pareva di " scorgere in essa quell'elemento tutto ideale, onde Prassitele animava le creazioni dell'arte sua „. E lo confermava in questo pensiero l'esame della testa, che, a suo giudizio, presenta una innegabile affinità con quelle di alcuni tipi di Apollo attribuiti generalmente a Prassitele (1). Ora io non voglio entrare nella questione — che qui non mi riguarda — se il tipo fisionomico, come tale, possa, in ultima analisi, farsi risalire al ciclo prassitelico (2); ma mi piace di rilevare una giusta osservazione dello stesso Rizzo, il quale, pur riconoscendo che è stato un errore quello di mettere in un sol fascio le statue in discorso — e quest'altra osservazione è pure giusta, quando si intenda che le statue in discorso non siano repliche di un solo originale — nota però come tutte abbiano una certa aria di famiglia (3).

1) Rizzo, scritto cit., in *Bull. arch. com.*, p. 57.

2) Anche l'Hadaczek, nell'articolo citato, sul quale dovremo ritornare, pure riconoscendo che il prototipo è antico (ricorda che nella pittura è conosciuto sin dalla metà del V. secolo a. C.; cfr. Wroth, " *Catal. of Greek coins: Crete and the Aegean islands* „, tav. IX e X), ritiene però che questo tipo di " Arianna-Calliope „ (come egli lo chiama), non è un'opera del periodo prassitelico, ma dell'età ellenistica (scritt. cit., p. 177), e cita due figure di gemme italiche (cfr. Fartwängler, " *Die antiken Gemmen* „, tav. XXVII, 63; XXVIII, 12).

3) Nello stesso ciclo di figure va compresa quella certa statua del Vaticano restaurata per Musa, che l'Helbig (" *Führer* „, I², 271; cfr. Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, I, 17; ecc.) giustamente riconnette con la Nin-

Ma qui cade pure in acconcio di accennare alla questione del gruppo di Marsia: infatti, la vecchia idea, fondata sulla analogia del sarcofago Campana (1), che una figura muliebre, seduta su di una roccia (del tipo delle nostre statue) facesse parte della composizione originaria, acquista senza dubbio terreno; niente di più probabile che una Ninfa assistesse al supplizio di Marsia, nello stesso modo come vediamo una Ninfa assistere alla punizione di Auge nel fregio di Telefo; come del resto vediamo la personificazione del monte Ida ed altri personaggi assistere al giudizio

fa delle Terme; come pure nello stesso ciclo va incluso il frammento di un'opera statuaria, che rappresentava una donna (Leda?) seduta su di uno scoglio, a quanto pare secondo il motivo della stessa Ninfa delle Terme, con un cigno al suo fianco, e a piè dello scoglio, ove è raffigurata dell'acqua, un delfino con due Amorini (Overbeck, " *Angebliche Leda, Marmorfragment im Besitze des Herrn R. Bergau in Nürnberg* ,,, in *Berichte der k. sächs. Gesells. der Wiss.*, 1871, tav. II, p. 108 segg.).

Con il tipo delle così dette Arianne va ancora collegato il gruppo di Dresda, rappresentante una figura muliebre (molto somigliante alla Ninfa delle Terme, ma disposta in senso inverso) con accanto due puttini (Becker, " *Augusteum* ,,, LXII; Clarac, 640, 1451); e poi anche la statua della così detta Leucotea del palazzo Lante (Guattani " *Monum. Ined.* ,,, 1805 tav. 5; Clarac 673, 1555 C; Matz-Duhn, I, 354) con la sua replica del Giardino Boboli; Clarac, 640, 1452; Dütschke, II, 89; Arndt-Amelung, " *Einzelaufn.* ,, 233, 284. Un tipo affine si ha nella figura principale di un gruppo (propriamente di un ex gruppo) del Museo Chiaramonti (Amelung, " *Sculpturen d. vat. Museums: Museo Chiar.* ,,, 353).

1) *Monum. d. Inst.*, VI, tav. 18; Fröhner, " *Notice de la sculpture antique* ,,, n. 85; Overbeck, " *Griech. Kunstmythologie* ,,, Atlante, tav. XXV, n. 9, cfr. testo, III, 5, p. 456, n. 8; Baumeister, " *Denkm.* ,,, II, fig. 962.

di Paride (1), al quale per altro non è improbabile che assistessero anche alcune Ninfe (2). E non è per nulla necessario di pensare, come penserebbe l'Hadaczek, a un altro gruppo, parallelo, del supplizio di Marsia, presentante delle varianti rispetto al primo (3).

1) Nel rilievo Ludovisi.

2) Si guardino i due rilievi:

Di villa Medici, Jahn, in *Berichte der sächs. Gesell. der Wissensch.*, 1849, tav. IV, 1; *Wiener Vorlegeblätter*, ser. A, tav. XI, 3; Robert, " *Die antiken Sarkophag-Reliefs* „, II, tav. V, n. 11; Matz-Duhn, II, 3341; Loewy, " *Di alcune composizioni di Raffaello inspirate a monumenti antichi* „, in *Archivio storico dell' arte*, 2. ser., II, 1896, fig. a p. 242; lo stesso, in *Mélanges Nicole*, n. 1. della tavola.

Di villa Pamphilj, *Monum. d. Inst.*, III, tav. 3; Robert, " *Ant. Sarkophag-Reliefs* „, II, tav. IV, n. 10; Matz-Duhn, II, 3342; Loewy, *Arch. stor. dell'arte*, fig. a p. 242; *Mélanges Nicole*, n. 2 della tavola.

3) *Röm. Mittheil.*, XVII, p. 173 sagg. Lo Hadaczek, in base alla composizione del sarcofago Campana, ha tentato di ricostruire questo secondo gruppo, al quale, oltre alla Musa, ha cercato di attribuire altre figure: così (p. 177), sempre in base alla analogia del sarcofago Campana, ritiene possibile che di questo gruppo facesse parte una figura di Sileno del tipo di una statua di Satiro della Villa Borghese (Helbig, " *Führer* „, II², 987). Non riesce a trovare una statua di Apollo Citaredo che concordi perfettamente con la figura analoga del sarcofago; tuttavia ricorda — come tipo che nelle linee generali corrisponde alla figura del sarcofago — una statua del Vaticano (Visconti, " *Museo Pio-Clem.* „, VII, 1; Clarac, 478, 915; Overbeck, " *Griech. Kunstmythologie* „, III, 5, p. 115. Una replica, più grande del vero, trovasi nel Museo di Cherchel: Gauckler, " *Musée de Cherchel* „, tav. XII, 3). Non c'è bisogno di pensare a tutto questo: poichè la figura di Marsia e quella dello Scita aguzzino concordano con le due figure statuarie, è chiaro che, almeno per queste figure, la composizione del sarcofago dipende dal solito gruppo; la figura della Musa (o Ninfa) poteva benissimo trovarsi, come si è detto, nello stesso gruppo. Quanto alle altre divergenze — considerato anche che la composizione del

*
* *

Ritornando ai rilievi di Verona e del British Museum (1), troviamo che con essi offre affinità di soggetto (rappresentazione di una scena di carattere erotico), e affinità di composizione (sfondo paesistico) il rilievo di Torino con un Satiro e una Ninfa (per mantenere la denominazione dello Schreiber) (2). E accanto al rilievo di Torino vanno collocati — sempre per affinità di soggetto e di composizione — il rilievo Barracco, detto di Eracle e una Ninfa (3), quell'altro perduto e noto soltanto da un disegno (4); e poi an-

sarcofago Campana è un pasticcio, che manca di unità e di organicità — è evidente che si tratta di variazioni e di composizioni posteriori.

1) Cfr. sopra, Capit. IV, p. 94 seg., n. 6 e 7.

2) Cfr. sopra, Capit. IV, p. 94, n. 5. L'Helbig però, tempo addietro, espresse l'opinione che le due figure potessero rappresentare Polifemo e Galatea (*Bullett. dell'Inst.*, 1873, p. 138 segg.); e la interpretazione dell'Helbig, già seguita dal Dütschke (IV, 172) è stata accolta anche dal Sauer (" *Der Torso vom Belvedere* „, p. 57), il quale, per maggiore conferma, ha tirato in campo un dipinto pompeiano con una scena quasi identica, e per la quale la denominazione di Polifemo e Galatea è fuori di dubbio (Cfr. Sogliano, " *Pitture mur. camp.* „, 474). Ma, a dire il vero, che quella figura di Satiro, con la coda e gli orecchi caprini, possa essere Polifemo, sembra impossibile. La presenza delle capre nel rilievo torinese non vuol dire nulla; e l'ariete, che nella pittura di Pompei ha quasi il significato di un attributo del Ciclope, nel rilievo sta a molta distanza da lui, e vicino com'è all'ara — davanti al tempietto di Afrodite — mostra di stare più in relazione con l'ara stessa che con il preteso Polifemo.

3) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LX; cfr. sopra, Capit. II, p. 29, n. 21.

4) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXI; cfr. sopra, Capit. II, p. 29 n. 22.

cora il rilievo (restaurato), detto di " Dioniso e Sileno „, del Casino Boncompagni - Ludovisi (1), un rilievo (restaurato) del Vaticano, detto di " Dioniso e Arianna „ (2) e un altro molto somigliante, di Chantilly (3).

Composizioni che fanno riscontro a questi rilievi di soggetto erotico, si ritrovano anche nel campo della statuaria.

1. Un certo gruppo di Ermafrodito e un Satiro, in parecchi esemplari. La figura di Ermafrodito, seminuda, si ricollega con il tipo delle così dette Arianne, delle Ninfe del Palatino (si confronti con la statua delle Terme), ecc.; e il Satiro, alla sua volta, con il tipo rustico; mentre poi il suo atteggiamento e la sua movenza hanno qualche cosa che ricorda, vagamente, il solito motivo del Laocoonte, del Prometeo, ecc. Ermafrodito siede su di una roccia, sulla quale è distesa una pelle di belva; alla stessa roccia sta appoggiato un *pedum*, e vi è sospesa una siringe; lì accanto un coniglio, e più in alto un uccello di rapina. (Si confronti con la base del Toro Farnese, con quella del Satiro di Mantova, con il rilievo dei " Tre Elementi „, ecc.).

Uno nel Museo di Berlino (Clarac, 671, 1736; *Beschreibung der Skulpturen*, 195); due nel Museo Torlonia (Reinach, " *Répert.* „, II, p. 63, 1 e 2); uno, frammentario, in Algeri (Doublet, " *Musée d'Alger* „, tav. 9; cfr. Reinach, " *Répert.* „, II, p. 63, 4); un altro, pure frammentario, nel Museo di Cherchel (Gauckler, " *Musée de Cherchel* „, tav. 10; cfr. Reinach, " *Répert.* „ II, p. 63, 3).

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „. XLIII; lo stesso, " *Die ant. Bildw. d. V. Ludovisi* „, p. 180, n. 170. Un altro esemplare dello stesso rilievo è riprodotto da un disegno del *Codex Coburgensis* (Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XLII; cfr. Matz, *Monatsberichte d. Berl. Akad. d. Wissens.*, 1871, p. 468, n. 39).

2) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LI.

3) S. Reinach, *Revue arch.*, 1904, II, p. 426 segg., fig. 1.

2. Un gruppo di un Satiro e una Ninfa del Vaticano. " Le Faune est appuyé de l'avant-bras gauche sur une outre à trois orifices, dont il tient l'un dans sa main „. (Si confronti con la figura analoga nel rilievo di Verona). " Il lève la main droite vers un scyphus (di restauro) que tient la Nymphe „. Questa " est assise en long sur le rocher „, con la testa " retournée vers le Faune „.

Clarac, 721, 1728.

3. Gruppo di Ermafrodito e un Satiro, in parecchi esemplari: uno nella Collezione Blundell a Ince, due nell'Augusteum di Dresda, ecc.

Esemplare Blundell: Clarac, 672, 1735 A; Michaelis, " *Anc. marbles in Great Brit.* „, p. 345, n. 30. Esemplari dell'Augusteum: Clarac, 672, 1735 e 722, 1733; Becker, " *Augusteum* „, 95 e 96. — Per gli altri esemplari: Stephani, *Compte rendu pour 1869*, p. 10 e nota 6. (Cfr. Michaelis, l. c.). Lo Stephani (p. 10 e seg.) identifica questo gruppo con quello di Eliodoro ricordato da Plinio (*N. H.* XXXVI, 35).

4. Gruppo di un Satiro e una Ninfa, in più esemplari, di cui uno nella Collezione Boncompagni-Ludovisi (Museo delle Terme).

Schreiber, " *Die ant. Bildw. d. Villa Ludovisi* „, p. 76, n. 54. Un esemplare nel Museo Nazionale di Napoli, (Clarac, 667, 1545 A; cfr. Müller, " *Handb. d. Arch. d. Kunst* „, § 381, 6); un altro nel Museo Torlonia (Reinach, " *Répert.* „, II, p. 147, 4); un altro riprodotto in un disegno di Windsor Castle (Michaelis, *Arch. Zeitung*, XXXII, 1875, p. 68).

In questi gruppi le figure dei Satiri e quelle delle Ninfe (e di Ermafrodito) si riferiscono rispettivamente ai due cicli che sappiamo. Ma ad essi bisogna aggiungere una serie di altri gruppi, affini, nei quali è il tipo della figura muliebre, che fa innegabilmente da *trait d'union* coi pre-

cedenti, mentre alla figura del Satiro troviamo sostituita quella di Pan.

5. Gruppo di Pan e una Ninfa, del Museo di Vienna.
Clarac, 735 (e 736), 1736 B.

6. Gruppo di Pan e una Ninfa, nell'Augusteum di Dresda.
Clarac, 726, 1743; Becker, " *Augusteum* „, 81.

7. Gruppo di Pan e una Ninfa nel Vaticano.
Clarac, 725, 1739.

E se anche questi gruppi vanno inclusi — come io non dubito — nella cerchia di composizioni pittoriche e paesistiche di origine asiana, è chiaro che non se ne potrà distaccare un altro, notissimo per il gran numero di esemplari in cui ci è pervenuto, quello di Pan e Dafni, o Pan e Olimpo che sia (1): la figura di Pan va naturalmente con le altre figure di Pan (si confronti specialmente con quelle degli ultimi due gruppi del Vaticano e dell' Augusteum); mentre quella di Dafni non è che una riproduzione, per quanto in un nuovo atteggiamento, del solito tipo dell' Ermafrodito, o anche delle Ninfe. E se poi è vero che i vari esemplari che ne possediamo, ci riproducono un'opera esistente a Roma, nei " saepta „, al tempo di Plinio (2), e se affine a questo

1) La lista dei vari esemplari è data dal Wernicke, in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 1454 seg. Cfr. Weizsäcker, pure in *Lexikon* del Roscher, III, 1, 862 seg.

2) Plinio " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 29.

gruppo dobbiamo ritenere anche quell'altro di cui parla lo stesso Plinio, rappresentante Chirone ed Achille (1), è ovvia la congettura che anche quest' ultimo si riferisse alla stessa cerchia artistica.

---

1) Helbig, " *Untersuchungen über die camp. Wandmalerei* „, p. 156, e in *Bull. d. Inst.*, 1880, p. 5; cfr. Kroker, " *Una testa marmorea e il gruppo di Chirone ed Achille* „, in *Annali d. Inst.*, 1884, p. 50 segg.

CAPITOLO VII.

—

Ora è tempo di riprendere la via maestra e di tornare sulla questione del rilievo pittorico; rispetto al quale, come risulta dal complesso dei fatti fin qui considerati e vagliati, ci troviamo di fronte a questo stato di cose: mancanza di veri e gravi indizi per ritenerlo un prodotto dell'arte alessandrina; abbondanza, invece, di altri, che, in varia misura, militano a tutto favore della sua origine asiana (1). Dell'origine, però, si badi bene; perchè non intendo in nessun modo affermare che tutti i rilievi pittorico - paesistici — detti comunemente ellenistici — si abbiano a riferire all'Asia Minore.

A questo punto ci si presenta una questione

1) Condivido pienamente l'opinione dello Schreiber, quando non ammette che questa origine si possa ricercare nell'Attica e in Atene (" *Die Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 51 seg.).

interessante: ho ricordato in principio come lo Schreiber inclini a riferire al tempo dei primi Tolemei i rilievi Grimani. Venendo ora a mancare di fondamento l'origine alessandrina anche per queste due opere, anche quella determinazione cronologica si trova ad esser privata del suo fondamento. A mio avviso, nello stato attuale delle cose, volendosi fissare una cronologia relativa, o per dir meglio, volendosi tracciare approssimativamente la successione delle varie fasi di sviluppo del rilievo pittorico, non rimane altra via aperta, che seguire il criterio semplicissimo, fondato sul fatto naturale e positivo, che le opere, le quali mostrano uno sviluppo artistico più progredito, non possono essere anteriori a quelle che si presentano in uno stadio meno progredito.

Dato che l'origine del rilievo pittorico-paesistico si ha da ricercare nell'Asia Minore, e dato il fatto che all'Asia Minore appartiene con sicurezza qualche monumento che con la classe dei nostri rilievi ha in comune l'elemento paesistico, e che, d'altro canto, si presta ad essere datato entro limiti cronologici abbastanza circoscritti; è chiaro che in esso dobbiamo riconoscere un caposaldo per lo studio di quei rilievi.

Il primo e il più importante caposaldo è il piccolo fregio dell'ara di Pergamo. Lo Schreiber, confrontandolo con la maniera propria dei rilie-

vi che egli crede alessandrini, nota la differenza che corre tra l'uno e gli altri (1): le sue osservazioni sono giuste; ma mentre, evidentemente, egli attribuisce questa differenza soprattutto alla diversità del paese e delle scuole, a cui rispettivamente apparterrebbero le due maniere di rilievo, invece non si tratta che di una diversità di tempo (2). Il fregio di Telefo rappresenta uno degli esempi più antichi di rilievo paesistico, che noi conosciamo: il che significa che ancora al tempo di Eumene II (ann. 197-159 a. C.) il pae-

1) " *Die Brunnenr. aus Pal. Grim.* „, p. 52 segg. Lo Schreiber si fa la domanda se per caso il fregio di Telefo, non rappresenti gli " Anfänge einer neuen Reliefbehandlung und die Vorbereitung für die Entstehung des Reliefbildes „ (p. 52); ma invece, per lui " eine genauere Vergleichung lehrt vielmehr das Gegenteil „ (p. 53).

2) Accanto al piccolo fregio di Pergamo conviene porre quel rilievo di Tralles, che abbiamo già avuto occasione di conoscere e di considerare da un altro punto di vista. " Ces tentatives sont encore timides et nous sommes loin, avec le relief de Tralles, de ces reliefs hellénistiques où l'audace de l'artiste s'amuse à multiplier les plans intermédiaires, à éloigner le plan du fond autant que possible, ... „. Il rilievo di Tralles " nous montre le premier éveil du réalisme et du pittoresque chez un sculpteur encore attaché par bien des liens à la vieille tradition idéaliste; . . . . . „ (Edhem Bey, *Bull. d. corr. hellén.*, 1904, p. 74 seg.). Ma le stesse caratteristiche non si trovano, presso a poco, anche nel fregio di Telefo? Non ci troviamo anche con quest'opera al " premier éveil du réalisme et du pittoresque? „

Accanto al rilievo di Tralles si potrebbe menzionare un rilievo votivo di Costantinopoli, proveniente da Pergamo (Lechat, *Bull. d. corr. hellén.*, XIII, 1889 tav. IX, p. 509 segg.; Collignon-Pontremoli, " *Pergame* „, p. 20 seg., e fig. a p. 21; cfr. S. Reinach, " *Chroniques d' Orient* „, p. 634), non tanto per la composizione, dovuta al soggetto speciale, quanto per le particolarità stilistiche.

saggio, nel rilievo, si trova ancora ai suoi primi passi.

Un altro caposaldo lo abbiamo in un monumento celebre, nel Toro Farnese (1): mentre tutta quanta la composizione rappresenta uno degli esempi più insigni dei gruppi pittoreschi nella statuaria, la base offre un interesse speciale per il rilievo paesistico, in quanto che ne contiene gli elementi più caratteristici (2). E quando si confronti con i così detti rilievi ellenistici, si riconoscerà che non c'è più quella differenza che lo Schreiber riscontra fra questi ultimi e il fregio di Telefo: e la ragione si capisce, trattandosi di un'opera, che certo è di parecchio posteriore al monumento di Eumene II (3).

1) *Museo Borbonico*, XIV, tav. V; Friederichs-Wolters, 1402.

2) *Museo Borbonico*, XIV, tav. V-VI; Müller-Wieseler, I, tav, XLVII, 215 *α*, 215 *β*, 215 *γ*.

3) Il Wickhoff riferisce il Toro Farnese all'anno 100, circa, a. C. (Wickhoff-Strong, " *Roman art* „, p. 24); F. Hiller von Gaertringen ritiene che il Toro Farnese appartenga a un'epoca, " in der sich die Stadt Rhodos nach Zurückweisung des Mithradates im Jahre 88 unter Roms hoher Protektion zu einer neuen Blüte erhob, als eine Menge Künstler aus verschiedenen Ländern dort zusammenströmten und in Rhodos wie in Lindos reichliche Arbeit fanden „ (" *Ausgrabungen im Theater von Magnesia am Maiandros* „, in *Athen. Mittheil.*, XIX, 1894, p. 39; cfr. dello stesso " *Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften* „, in *Jahrbuch d. Inst.*, IX, 1894, p. 23 segg.).

Non saprei poi convincermi del concetto dello Studniczka intorno al Toro Farnese, che sia cioè una copia romana — idea questa già sostenuta dallo Zimmermann (" *Kunstgeschichte des Altertums und Mittelalters* „, p. 277), ma prima ancora ventilata da qualche altro (Friederichs-Wolters,

Tra i rilievi paesistici che mostrano una grande affinità con la base del Toro Farnese bisogna porre i due del palazzo Grimani, i quali però, se in essa trovano un riscontro mirabile in riguardo alla conformazione generale della scena paesistica, se ne distaccano sensibilmente per una superiorità di composizione e di esecuzione, che non può passare inosservata. Fino a un certo punto si può anche pensare che tale differenza sia dovuta a una particolare accuratezza, intenzionalmente usata — la perfezione del lavoro, addirittura unica, assieme ad altri fatti singolari, come la speciale destinazione, sottrae questi monumenti a un confronto immediato con altri prodotti affini —; ma non mi parrebbe possibile che la loro superiorità non fosse ancora l' effetto di un maggiore progresso dell' arte in questo genere di rilievo.

Con i rilievi Grimani si discende a un periodo di tempo, che non può essere molto lontano dal

1402, p. 517) — non solo, ma una copia che potrebbe considerarsi un radicale e capriccioso rifacimento dell' originale; tali e tante sono le parti dell'attuale monumento, che egli attribuisce all'arbitrio del copista (" *Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos* „, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV, 1903, p. 170 segg.). Concetto, del resto, che — in parte — non mancherebbe di un serio fondamento, qualora venisse confermata l'opinione di E. Herkenrath, che un certo tipo di figura muliebre, panneggiata, — riprodotto anche dall'Antiope del Toro Farnese — non possa riferirsi a un'epoca anteriore agli Antonini (" *Eine Statuengruppe der Antoninenzeit* „, in *Athen. Mittheil.*, XXX, 1905, p. 245 segg.; particolarmente, p. 249 seg.).

principio dell' età imperiale. Come si vede, quanto all' epoca, vengo a trovarmi presso a poco — ma non perfettamente — di accordo con il Wickhoff: perfettamente di accordo con lui mi dichiaro nel ritenere i rilievi Grimani un prodotto dell' arte ellenistica, un lavoro di artisti greci, sì, ma eseguito a Roma (1). E credo questo perchè, riferendosi quei rilievi a un' epoca nella quale, volere o no, Roma era già diventata il centro del mondo antico, e dove gli artisti greci avevano cominciato ad affluire da ogni parte, non ci sarebbe ragione di pensare che quei buoni artisti greci, capacissimi di eseguire opere di questo genere sul suolo greco, sia nella Grecia europea, sia nell' Asia, o sia pure — poniamo per ipotesi — in Alessandria; non avessero potuto fare le stesse cose sul suolo italico. Il fatto poi che il marmo dei rilievi è marmo di Carrara, è un argomento, come giustamente ritiene il Wickhoff (2), decisivo.

Ho detto che non posso completamente accordarmi con il Wickhoff sulla data che vorrebbe

1) Wickhoff - Strong, " *Roman art* ", p. 35; cfr. p. 41.

2) Wickhoff - Strong, " *Roman art* ", p. 35 seg. E lo stesso Amelung, pur seguendo le teorie alessandrinistiche dello Schreiber, ha dovuto, anche per questo motivo, pensare che siano copie o imitazioni del tempo augusteo (*Bull. arch. comun.*, 1897, p. 126). A questo riguardo ha però ragione lo Schreiber, il quale non crede di poter negare il merito dell'originalità ai rilievi di Vienna (" *Hellenistische Reliefb. und die august. Kunst* ", in *Jahrbuch d. Inst.*, XI, 1896, p. 82, nota 18).

assegnare ai rilievi Grimani; e questo perchè non credo, con lui, che ci sia tanta affinità tra quei rilievi e certi lavori del periodo angusteo, quali la corazza dell' Augusto di Prima Porta (1) e il fregio dell' Ara Pacis Augustae (2), da essere autorizzati a ritenere gli uni e gli altri quali produzioni contemporanee e quasi uscite dalla stessa officina artistica (3).

*
* *

Sembra che lo Schreiber attribuisca una particolare importanza alla distinzione dei rilievi pittorici in due categorie: piccoli e grandi, o " Kabinetsreliefs „ e " Prachtreliefs „; tanto che crede di trovare perfino un rapporto tra la dimensione e il soggetto rappresentato, notando la predominanza di un certo genere di soggetti nell' una categoria, e la predominanza di un' altro genere nell' altra (4). Una classificazione dei rilievi paesistici con siffatto criterio non è razionale; essa potrebbe valere fino a un certo punto, ma solo quando fossero possibili due condizioni:

1) Wickhoff - Strong, " *Roman art* „, p. 27 segg.; cfr. Helbig, " *Führer* „ I², 5; Courbaud, " *Le bas-rel. rom. à représ. hist.* „, p. 63 segg.

2) Wickhoff, op. cit., p. 31 segg. Cfr. Courbaud, op. cit., p. 77 segg.; Petersen, " *Ara Pacis Augustae* „ (tavole).

3) Op. cit., p. 35. Meno che mai posso accettare l'idea del Wickhoff che i rilievi Grimani si debbano attribuire a Pasitele (op. cit., p. 42).

4) " *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 6 segg.

prima di tutto che ci trovassimo in grado di conoscere perfettamente la destinazione dei singoli rilievi; in secondo luogo, che tutti i rilievi pittorico - paesistici, pervenuti fino a noi, fossero contemporanei, o quasi, o per lo meno copie di originali contemporanei. Quanto alla prima di queste due condizioni, l' idea che quei rilievi fossero destinati a decorazione di pareti, per quanto attendibilissima, non manca però di essere troppo generica e troppo indeterminata; e riguardo alla seconda, che è la più essenziale — perchè solo in tal caso si potrebbe stabilire un confronto statistico — ci troviamo invece di fronte al fatto che i nostri rilievi si riferiscono indiscutibilmente a epoche diverse.

Con la debita circospezione bisogna poi procedere nella distinzione fra originali e copie: questo perchè, col preconcetto quasi generale che certe opere d' arte non possano e non debbano essere state fatte in Italia e a Roma, molte volte accade di capitare innanzi a monumenti che — come è il caso di parecchi rilievi pittoreschi — non presentano quelle peculiarità di stile proprie dell' arte ellenistica; e allora non rimane altra via di uscita, che affermare senz' altro, trattarsi di copie romane di originali greci perduti.

Prendiamo il notissimo gruppo dei rilievi di

S. Agnese, nel palazzo Spada (1). "Die Reliefs bildeten, vielleicht mit noch anderen verloren gegangenen, einen zusammengehörigen Cyclus und waren offenbar als Mittelstücke der Wandfelder in einem Saale oder einer Halle angebracht. Da ihre Ausführung beträchtlich hinter der Schönheit der Motive zurücksteht, so können sie keine Originalarbeiten, sondern nur Kopien sein. Als Vorbilder dienten, wie es scheint, vorwiegend Prachtreliefs aus hellenistischer Zeit„ (2). Così l' Helbig.

Io non so se i rilievi di S. Agnese ci siano pervenuti nel numero completo, di cui si componeva l' intero ciclo, o se ne manchino alcuni, o anche molti altri; a me preme di affermare, e di dimostrare, che — lungi da me l' idea che questi rilievi possano considerarsi creazioni originali dell'arte romana — neanche però sono delle semplici copie, così come le intende l'Helbig. I rilievi Spada non sono che una compilazione vera e propria fatta di elementi eterogenei: di composizioni già esistenti, più o meno complete, e di semplici motivi tratti da altre composizioni; le une e gli altri presi in varia misura da opere diverse, non solo, ma riferentisi a diverse scuole — per così

1) Helbig, " *Führer* „, II², 989-996. Cfr. Schreiber, *Arch. Zeitung*, XXXVIII, 1880, p. 145 segg.; lo stesso in " *Brunnenr. aus Pal. Grim.* „, p. 9 segg,. e in *Jahrb. d. Inst.*, XI, p. 96 seg.

2) Helbig, " *Führer* „, II², p. 150.

esprimermi — e anche a diversi rami dell' arte, e messi insieme per formare una determinata serie di quadri in rilievo, di quel determinato numero e di quelle determinate dimensioni, quali richiedevansi dalle esigenze del luogo a cui erano destinati.

Questo procedimento per un paio della serie è stato ammesso e riconosciuto; cioè, per il rilievo di Paride con Eros e per l' altro di Paride e Oinone. Quanto al primo, è stato osservato come probabilmente la zona inferiore, con l' armento, non facesse parte della composizione originaria (1); e quanto al secondo, similmente, come la zona inferiore, con la personificazione dello Scamandro, sia un adattamento posteriore (2). Ma in quest'ultimo, anche la zona superiore, considerata in sè, per quanto sia lecito pensare che nel rilievo Spada sia stata riprodotta così come la vediamo, da un' altra composizione — fosse il rilievo del Casino Ludovisi (3), o piuttosto un originale comune —, tuttavia mostra come l' opera stessa, che servì di modello, avesse alla sua volta tutto il carattere di una compilazione di motivi diversi. Il

1) Cfr. Helbig, " *Führer* „, II², 989.

2) Cfr. Helbig, " *Führer* „, II², 993.

3) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXIII; dello stesso, " *Paris und Oinone, ein hellenistisches Reliefbild* „, in *Arch. Zeitung*, XXXVIII, tav. 13, 1. cfr. p. 145 segg.; " *Ant. Bildw. d. Villa Ludovisi* „, n. 149, p. 167 segg. (ove trovasi raccolta la bibliografia precedente).

gruppo di Paride e Oinone complessivamente può riannodarsi con le composizioni dei gruppi pittorici; però le due figure sono slegate, non armonizzano bene e non rivelano la stessa arte. L'aggruppamento delle due scene, quella del mare con la nave, e l'altra dell'altura rocciosa, su cui siede Paride, non si presenta come un tutto organico ed armonico. Probabilmente abbiamo qui da fare con la parziale influenza della pittura paesistica dell'epoca romana. Non si parli poi della scena che corona la sommità del quadro, nettamente e visibilmente divisa dalla composizione sottostante per mezzo di un listello orizzontale; scena rappresentante edifici, come portici, torri, templi con peristili; che per di più differiscono completamente nei due esemplari. Anche questa è una composizione che fa parte a sè e riproduce un complesso di motivi assai ovvi nella pittura paesistica.

Questo riguardo a due dei rilievi Spada; ma quando ci facciamo ad analizzare anche gli altri, non potremo che venire agli stessi risultati.

1. Rilievo di Bellerofonte. La conformazione a grotta della roccia, che si erge sul lato destro dello sfondo, trova riscontro in quella maniera tipica che si osserva in altri rilievi e composizioni paesistiche in genere, e che è rappresentata dalla base del Toro Farnese. Accanto però a questo elemento, che ci trasporta nella cerchia artistica che conosciamo, sorprende la figura di Bellerofonte, prettamente ideale e tratta dal repertorio dei tipi classici: ed è stato notato il contrasto fra la stessa fi-

gura di Bellerofonte e quella straordinariamente realistica del cavallo, " welche den Eindruck erweckt, als habe der Künstler ein bestimmtes Pferd von keineswegs vornehmer Rasse getreu kopiert „ (Helbig).

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, III; cfr. " *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, fig. 5, p. 9. Matz - Duhn, III, 3563. Baumeister, " *Denkmäl. d. klass. Altertums* „, I, p. 300, fig. 317. Rapp, in *Lexikon* del Roscher, I, 1, 761 seg. Collignon - Baumgarten, " *Geschichte der gr. Plastik* „, II, p. 620, fig. 296.

2. Adone ferito. Questo rilievo si distacca completamente dal comune genere pittoresco (tipo base del Toro Farnese): nessuna traccia di sfondo rupestre o semplicemente di un terreno di natura analoga. (La roccia, che appare lungo il lato destro, è di restauro,e probabilmente il restauratore l'ha modellata su quanto vedeva in altri rilievi della stessa serie). Tutta la parte paesistica consiste nel semplice santuario campestre, del quale si vedono le due colonne (o pilastri), con il rispettivo epistilio decorato della testa di un cinghiale; e nell'albero sacro, che vi sorge nell'interno. L'architettura — si considerino specialmente le sagome dei capitelli e dell'epistilio — è trattata con grande regolarità e quasi con simmetria; particolarità questa, che la distingue dalla maniera un po' rustica, ma di maggiore effetto illusionistico, che appare, per esempio, nella casetta da pastori del rilievo Grimani con la pecora. Questa particolarità concorda per altro con il carattere della figura di Adone, che, come quella di Bellerofonte, si connette con i tipi ideali dell'arte classica.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, IV; cfr. sopra, Capit. II, p. 24, n. 2.

3. Anfione e Zeto. In complesso, grande affinità con il rilievo precedente: anche l'architettura dell'edicola sacra è resa con la stessa accuratezza e regolarità; le sagome dei capitelli e dell'epistilio si rassomigliano. Le figure, considerate in sè, riproducono dei tipi ideali; nella parte, per altro, con Zeto se-

duto su di un masso roccioso, la composizione potrebbe ravvicinarsi alla maniera propria delle composizioni pittoresche.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, V; cfr. sopra, Capit. II, p. 24, n. 3.

4. La morte di Ofelte. In questo rilievo mi pare che risulti alquanto più chiaro il carattere compilatorio. La composizione dello sfondo, ove sorge un tempietto sull'alto di una rupe, con dappresso un tronco di albero, trova il suo riscontro nella maniera paesistica consueta (il tempietto, in lontananza, anche per la forma ricorda la casetta dei pastori nel rilievo Grimani). Le figure dei personaggi invece, soprattutto quella del supposto Ippomedonte, sono trattate anche qui secondo la maniera idealistica dell'arte classica.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, VI; cfr. sopra, Cap. II, p. 24 n. 4.

5. Ratto del Palladio. Manca a questa composizione un vero aspetto paesistico; la scena ha uno sfondo esclusivamente architettonico, e non vi ha nulla che riconnetta questo rilievo con i rilievi pittoreschi veri e propri. Quanto alle figure, quella di Diomede è eminentemente ideale e riproduce in certo modo il vecchio tipo, canonico, di Diomede; e per Ulisse è stato notato come egli " zeigt das feine gescheite Gesicht, welches für ihn in der antiken Kunst typisch ist, während sein Körper mehr gewandt als muskelkräftig erscheint „ (Helbig).

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „ VII; cfr. sopra, Cap. II, p. 24 n. 5. Per il tipo di Ulisse, cfr. Helbig, " *Führer* „, I², 127.

6. Dedalo e Pasifae. Per molti rispetti questo rilievo si rassomiglia al precedente: sfondo unicamente architettonico; un muro liscio, sul quale si apre una porta con stipiti e architrave sagomati. In complesso una sensibile aria di idealismo e di classicismo.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, VIII; Matz - Duhn, III, 3567; Schreiber, in *Lexikon* del Roscher, I, 1, 935 segg. Helbig, " *Führer* „, II², 990. Cfr. Robert, " *Der Pasiphae - Sarkophag* „, 14. *Hallisches Winckelmannsprogramm*, p. 19; Michaelis, " *Alexandrinische Dekorations-*

kunst „ in *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. S. I, 1890 (p. 71 segg.) tavola relativa.

Il caso dei rilievi Spada non è un fatto eccezionale: prendiamo il rilievo del Museo Lateranense della così detta Amaltea (una Ninfa che porge da bere a un piccolo Satiretto) (1). Anche per questo rilievo l' Helbig nota come " die elegante aber leblose Ausführung beweist, dass dieses Relief keine hellenistische Originalarbeit, sondern eine in der römischen Kaiserzeit gearbeitete Kopie ist„ (2). E tanto più è indotto a ritenerlo una copia, in quanto che esiste nella Galleria dei Candelabri, al Vaticano, un frammento di rilievo, che rappresenta la stessa figura di Satiretto e mostra, d' altra parte, una esecuzione di lavoro superiore a quella del rilievo lateranense (3). Che la figurina di quest' ultimo abbia rapporto con quella dell' altro, non c' è dubbio; ma identità non c' è (4). Per il paesaggio, il rilievo lateranense

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXI; cfr. " *Die Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 10; Benndorf - Schoene, n. 24, p. 16; Helbig, " *Führer* „, I², 648.

2) Helbig, l. cit.

3) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXVIII; Visconti, " *Museo Pio-Clement.* „, IV, 31; Helbig, " *Zum Amalthea - Relief* „, in *Arch. Zeitung*, XXI, 1863, p. 44 segg.; Baumeister, " *Denkm. d. kl. Altertums* „, II, p. 1034; Helbig, " *Führer* „, I², 394.

4) Anzi tutto sono collocate in senso inverso; e poi il Satiretto del Vaticano è coronato di edera, e l'altro no; e poi ancora, mentre quello del Vaticano, per bere, solleva la testa, l'altro invece non fa nessun movimen-

trova riscontro in uno del Vaticano, ritenuto un terzo esemplare della stessa composizione (1); se così è, bisogna però riconoscere che le varianti ci sono, e sono forti: in ogni modo, c'è il motivo dell'aquila che divora la lepre; c'è l'altro del serpente che s'attorciglia al tronco dell'albero, sull'alto della roccia. Ma in complesso, in questo, la composizione presenta maggiore semplicità e maggiore freschezza; fatto che si accorda con l'altro, che la figura del Satiro (o Pan?), benchè malandata, sembra riprodurre piuttosto fedelmente, nella modellatura del corpo, il tipo rustico; mentre nel rilievo lateranense c'è maggiore artificiosità: la roccia — per fermarci a un particolare — forma una vera grotta, anzi resa con tanta regolarità, da sembrare piuttosto un arco artificiale, anzi che una grotta naturale; e questa attenuazione del realismo nel paesaggio coincide alla sua volta con l'aria di innegabile classicità, che traspira dalla figura della Ninfa; mentre poi la figura del piccolo Pan rappresenta essenzialmente un tipo ideale, per quanto legger-

to con la testa, perchè è la Ninfa che ha cura di fargli giungere il liquido alle labbra; il che lascia supporre, per lo meno, che dato che ci fosse nel rilievo vaticano la stessa figura della Ninfa, non solo doveva essere collocata pure in senso contrario, ma anche il movimento delle braccia non poteva non essere alquanto differente.

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XX; cfr. Helbig, " *Repliken des Amalthea-Reliefs* „, in *Arch. Zeitung*, XXI, p. 55 seg.

mente sfiorato dall' influsso del nuovo tipo rustico dei Satiri.

Accanto al rilievo del Satiretto e la Ninfa si può mettere l' altro dello stesso Museo Lateranense con Asclepio fanciullo ritrovato da Autolao (1), grazie a una certa qual somiglianza di soggetto, e più, di composizione; ma soprattutto per la comunanza nella fusione di elementi realistici (paesaggio, ma anche qui di un realismo sensibilmente attenuato) e di elementi classici, come la figura di Autolao che ricorda il tipo del Sardanapallos (2). Si noti poi che la figura del piccolo Asclepio ricorda un tipo statuario che noi conosciamo: quella statuetta di Efeso (e repliche) (3), che l' Herzog ha tentato di identificare per il bambino con l' oca - volpe dell' Asklepieion di Kos (4).

Nello stesso caso ci troviamo con il rilievo di Endimione (5), nel Museo Capitolino, e con l'altro,

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XIV; " *Brunnenr. aus Pal. Grim.* „, p. 10; cfr. *Arch. Zeitung*, XXXVIII, p. 153 seg.; Benndorf-Schoene, " *Ant. Bildw. d. lat. Museums* „, n. 11, p. 6 seg.; Helbig, " *Führer* „, I², 644.

2) Cfr. Helbig, l. cit.

3) Cfr. Robert, " *Boethos* „, in *Realencycl.* di Pauly-Wissowa, III, 1, 605. La stessa figura è riprodotta in un disco dello studio Altini (*Monum. d. Inst.*, II, tav. 4; Matz-Duhn, III, 3615; cfr. Robert, l. cit.).

4) Herzog, *Oesterr. Jahreshefte*, VI, 1903; cfr. sopra, cap. III, p. 76.

5) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XIII; " *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 10 (cfr. *Arch. Zeitung*, XXXVIII, p. 156); Braun, " *Zwölf Basreliefs* „, tav. IX; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 440; Wickhoff-

dello stesso museo, di Perseo e Andromeda (1); rispetto al quale, particolarmente, è probabile la congettura che il nucleo della composizione risalga a una pittura di Nicia (2), congettura resa tanto più attendibile, in quanto che ci troviamo innanzi a due figure di tipo classico, come quelle di Andromeda e di Perseo, associate a uno sfondo paesistico, che nel suo genere si riannoda con le composizioni di origine asiana, senza però conservarne l'antica freschezza, precisamente come è avvenuto nel rilievo di Bellerofonte, nei rilievi lateranensi di Autolao e della Ninfa con il Satiretto, ecc.

Strong, " *Roman art* „, p. 38 seg., fig. 13; Helbig, " *Führer* „, I², 470. Mi sembra che colpisca nel segno il Wickhoff, quando riconosce l'affinità del rilievo di Endimione con la " Medusa Ludovisi „ (Helbig, " *Führer* „, II², 910), e quando ravvisa questa affinità — soprattutto per il trattamento dei capelli — anche nella figura di Andromeda del rilievo capitolino (cfr. nota seguente) e in quella di Ipsipile del rilievo Spada (cfr. sopra, p. 187, n. 4. Wickhoff - Strong, op. cit.. p. 38).

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XII; " *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 10 (cfr. *Arch. Zeitung*, XXXVIII, p. 150); Brunn - Bruckmann, " *Denkm.* „, 440; Collignon - Baumgarten, " *Gesch. d. gr. Plastik* „, II, fig. 295; Wickhoff - Strong, oper. cit., fig. 12 e p. 37; Helbig, " *Führer* „, I², 469.

2) Intorno ai rapporti del nostro rilievo e delle figure pompeiane (con rappresentazione analoga) con la pittura di Nicia (Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXV, 132; cfr. *Anthol. Gr.*, II, 157, 13; cfr. Overbeck, " *Schriftquellen* „, 1816 e 1819), si vegga Helbig, l. cit., e " *Unters. über die camp. Wandmalerei* „, p. 140 (ove trovasi raccolta la biografia anteriore intorno a questo argomento). Cfr. anche Girard, " *La peinture antique* „, p. 230. Un altro rilievo con la liberazione di Andromeda nel Museo Nazionale di Napoli (*Museo Borbonico*, VI, 40; la disposizione delle figure è invertita).

Nello stesso caso ci troviamo ancora con il "Giudizio di Paride„ della collezione Boncompagni-Ludovisi (1): ho detto in un altro capitolo che la composizione di quest' opera ha tutta l' aria di un raffazzonamento posteriore; e non può essere diversamente. Anzi tutto, in riguardo al soggetto, si nota il conglobamento di due fatti diversi relativi alla vita di Paride: l' episodio del giudizio sulla bellezza delle tre dee contendenti; le sue relazioni amorose con la figlia del Kebren. E la presenza di Oinone nella scena del giudizio costituisce un riempitivo inutile ed ingombrante.

Ma poi vengono le ragioni artistiche: senza contare le parti mancanti del rilievo — ove non sappiamo quante altre figure ci fossero — la prima anomalia che si avverte è l' affastellamento insieme al collocamento disadatto delle figure singole, e la loro appartenenza a cicli artistici differentissimi: Hera ed Athena riproducono due tipi ovvi nella statuaria (2), e riferibili al quinto secolo, che nella scena del giudizio si adattano malamente; Hermes è una figura di carattere lisippeo (3); Afrodite presenta più che le altre figure il carattere dell' epoca, alla quale dovrebbe riferirsi il nucleo della composizione originaria,

1) Cfr. sopra, Capit. VI, p. 153.
2) Cfr. Loewy, *Mélanges Nicole*, p. 656.
3) Cfr. Schreiber, " *Ant. Bildw. d. Villa Ludovisi* „, p. 127.

ma il suo atteggiamento e il motivo del mantello svolazzante a mezzaluna dietro le spalle mancano in questo caso di motivazione e riescono perciò incomprensibili. Le due sole che si salvano, come originarie di una rappresentazione del giudizio di Paride riferibile alla serie delle composizioni pittoriche, sono quella di Paride e la personificazione del monte Ida, le quali si distaccano per il loro carattere artistico dalle altre e mostrano i loro punti di contatto rispettivamente con la statua del Vaticano e con la nota personificazione del rilievo monacense; ma la figura di Paride, nel rilievo Ludovisi, differisce da quella del Vaticano particolarmente per la movenza della testa, determinata dalla presenza di Eros alle sue spalle; il che già rivela l' introduzione di una prima variante. Non è possibile poi dimostrare se altre figure, come quella della divinità fluviale — che certamente doveva trovarsi nel rilievo Ludovisi, come risulta dall' avanzo di una mano — le quali si riscontrano pure in altre rappresentazioni analoghe ancora più trasformate (sarcofagi), appartenessero, per lo meno in parte, alla composizione originaria: certo dovevano appartenerle i bovini; ma, con ogni probabilità, disposti diversamente.

Nello stesso caso, infine, ci troviamo con i co-

sì detti rilievi di Icario (1), dei quali ho già ricordato come le figure dei Satiri si riconnettano con il solito tipo rustico; ora anche nell' insieme della composizione si rivela la tendenza alla pittoricità, mentre il filone classico vi è rappresentato particolarmente dalla figura di Bacco, affine al tipo di Sardanapallos.

E poichè, dal mio punto di vista, non posso e non debbo preoccuparmi nè del formato, nè della forma dei rilievi, così credo opportuno di ricordare qui ancora un monumento, che mi sembra degnissimo di essere compreso in questa disamina: il puteale della regina Cristina a Madrid (2).

La scena, di indole eminentemente pittorica, è caratterizzata da una serie di due pilastri, diversi di forma, e di una colonna corintia, che si alternano con degli alberi dai tronchi nodosi e contorti. I pilastri e la colonna sono sormontati da vasi, anch' essi di diversa forma. La distanza fra i pilastri e gli alberi, e dei pilastri stessi fra di loro, è molto varia: la loro disposizione, comunque è tale, che serve a spezzare in certo qual modo, ma assai all' ingrosso e senza preoccupazione di simmetria, tutta quanta la composizione in più quadri. Oltre che da questi elementi, l' impressione della pittoricità è data ancora da una pelle di belva e da alcuni drappi distesi a guisa di fe-

1) Cfr. sopra, Capit. IV, p. 93 n. 3.

2) Bartoli, " *Admiranda* „, 44 e 45; Montfaucon, " *L'antiquité expliquée et représentée en figures* „, II, tav. 85; Hübner, " *Die antiken Bildwerke in Madrid* „, 289; Hauser, " *Die neu-att. Reliefs* „, p. 93 seg., n. 13 c; Arndt-Amelung, " *Einzelaufnahmen* „, 1690-1693.

stoni su ciascuno dei vari riquadri, e annodati ai rami sporgenti degli alberi e ai manichi dei vasi posti sui pilastri e sulla colonna.

Nella parte che forma, si può dire, la scena principale della composizione, Dioniso, di aspetto giovanile e quasi nudo, languidamente ripiegato sul suo fianco sinistro, con una mano levata in alto si appoggia al tirso, e cinge con l'altro braccio il collo di un giovine Satiro; dall'altro lato una pantera, che rivolge la testa a guardare indietro. Alla destra di questo gruppo, alcuni Satiri attendono al sacrificio di due porchetti, di cui uno penzola in fuori dall'orlo di una caldaia, adagiata su due grosse pietre, in mezzo alle quali ardono delle legna, mentre uno dei Satiri, inginocchiato per terra, si occupa a mettere altre legna nel fuoco; l'altro è appeso a un ramo di un albero; il quale albero chiude, quasi, la scena dalla parte di destra. Un po' a sinistra del suo tronco sorge una base quadrangolare, e sulla base si innalza un'erma, la quale per il brusco ripiegarsi dell'albero, che le passa innanzi, viene a trovarsi prospetticamente alla destra dell'albero stesso. L'erma è rivolta a destra, e di rimpetto ad essa un altro Satiro è intento a fregiarla di un serto di fiori e di foglie. Segue un gruppo di tre Satiri, di cui l'uno rivolge verso un cratere, posto a terra, la bocca di un otre che porta sulle spalle; gli altri due suonano rispettivamente il doppio flauto e il flauto semplice.

Alla sinistra del gruppo di Dioniso, un altro albero che forma il limite con la scena che segue: in questa appare la corpulenta figura di un Sileno ubbriaco, a stento sostenuto — sul punto di stramazzare bocconi a terra da un rialzo del suolo — da un giovine Satiro, che lo sorregge faticosamente, aiutato da un suo compagno nella dura impresa e da Pan. Nell'ultimo quadro, altri due Satiri; sullo sfondo, una specie di ara quadrangolare, adorna di un festone; dietro l'ara, un albero; a un ramo dell'albero, sospeso, un *oscillum*.

Le figure dei Satiri presentano tutte i soliti connotati del tipo asiano; ma il particolare più notevole sta nella scena del

sacrificio, che ricorda il gruppo analogo del Museo di Napoli (1). Però non mancano gli elementi classici; e il principale si ha nel gruppo di Dioniso appoggiato al Satiro, che, con qualche variante, nei tratti fondamentali riproduce il noto gruppo statuario, al quale precedentemente ho avuto occasione di accennare.

1) Cfr. sopra, Capit. III, p. 65 n. 11; e Zielinski, in *Rhein. Museum*, XXXIX, 1884, p. 83 seg.

Di fronte a una serie di opere di questo genere non si può parlare di copie: ma neppure pensare a creazioni dell' arte ellenistica, intesa nel senso stretto della parola (io direi dell' arte asiana). Come si vede, anche in questo caso, pur battendo una via diversa, vengo a incontrarmi con il Wickhoff nel ritenere che i rilievi Spada — e quindi anche gli altri che ho collocato accanto ai rilievi Spada — abbiano avuto origine a Roma.

Però debbo qui rilevare certe divergenze essenziali tra il mio modo di vedere e quello dell' illustre professore di Vienna.

A parere del Wickhoff, l' arte ellenistica, dopo toccato il punto culminante della sua potenzialità con dei veri capolavori, come il Pasquino, il Fauno Barberini, il Gallo morente, sarebbe passata in una fase di degenerazione, già riconoscibile nella Gigantomachia di Pergamo, ma poi spinta all' estremo limite della teatralità con il Laocoonte e il Toro Farnese: Laocoonte e Toro Farnese (opere che egli riferisce all' anno 100 circa a. C.)

starebbero " at the end of a development of the baroque at a point where, as under similar circumstances in the eighteenth century, a reaction was inevitable „ (1); questa reazione si sarebbe particolarmente determinata in Alessandria (2); e in Alessandria, dalla detta reazione, sarebbe nato " the Alexandrian « Empire style » „ (3), rappresentato dal vaso di Portland (4) e — in uno stadio più sviluppato — da due delle coppe di Bernay (5).

Alla stessa stregua del vaso di Portland dovrebbero considerarsi alcuni dei rilievi così detti ellenistici (6), particolarmente quelli del gruppo Spada; i quali, " in view of their simple daintness „ apparterrebbero anch' essi a quel periodo dell' arte ellenistica, " in which the exuberance of the baroque, as we see it in the Laocoon and the Farnese Bull, had been followed by exhaustion „; anzi sarebbero da considerarsi come esempi di

1) Wickhoff - Strong, " *Roman art* „, p. 23 seg.

2) Op. cit., p. 24.

3) Op. cit., p. 25.

4) Op. cit., p. 24; cfr. Froehner, " *La verrerie antique. Description de la collection Charvet* „, Le Pecq, 1879, p. 84 seg.; Gerspach, " *L'art de la verrerie* „ *(Bibliothèque des beaux arts)*, p. 50 segg., fig. 19 - 21; *A catalogue of engraved gems in the Brit. Museum* (A. H. Smith), n. 2312, p. 225 segg.

5) " *Roman art* „, p. 25; cfr. Chambouillet, " *Catalogue général des camées* „, 2811, 2812.

6) Altri, come i rilievi Grimani, sebbene strettamente riconnessi con questi, rappresenterebbero uno sviluppo ulteriore, e apparterrebbero, come si è visto, all'epoca augustea.

quei lavori, con cui gli artisti greci avrebbero fatto " their first appearance in the Rome of Pompeius and in the Rome of Caesar „. Questi artisti avrebbero trovato " their models in Egypt „ (1).

Ma, mentre " in large towns (cioè, prima Alessandria e poi Roma), " . . . prototyps of Hellenistic origin „ avrebbero cominciato " to give way to a feeble kind of « Empire » style about the beginning of the first century „; viceversa, " it is uncertain how long they may have held their own in the country districts „ (2), specialmente nell'Etruria: e così nei frontoni di Luni (3) il Wickhoff riconosce che " the intention was to produce something in that finished Hellenistic Baroque, of which the Pergamene altar is the most instructive instance „ (4); così nei rilievi del sepolcro dei Giuli, a Saint Rémy (5) — uscendo dall' Etruria — riconosce l' affinità di composizione con il famoso mosaico di Alessandro (6), e ritiene che i modelli siano stati " compositions belonging to that period of Greek baroque painting of which

1) " *Roman art* „, p. 36.

2) Op. cit., p. 47.

3) Milani, " *I frontoni di un tempio tuscanino scoperti in Luni* „, in *Museo Italiano di antichità classica,* tav. III - VII, cfr. p. 89 segg. Martha, " *L'Art étrusque* „, Paris, 1889, p. 326 segg., figg. 222 e 223. Cfr. Amelung, " *Führer durch die Antiken in Florenz* „, p. 180.

4) " *Roman art* „, l. cit.

5) *Antike Denkmäler*, I, 2, tav. 13 - 17.

6) " *Roman art* „, p. 66 segg.

the « battle of Alexander » is otherwise the only extant example „ (1).

Ora, astrazion fatta da ogni altra essenziale differenza fra l' arte di Roma e l' arte dell' Etruria, non mi sembra molto persuasivo il concetto del Wickhoff intorno a questa specie di dualismo, esistente nel periodo pre - augusteo (2), fra un'arte ellenistica provinciale (etrusca) e un'arte ellenistica cittadina (alessandrino - romana); l' una, senza dubbio rappresentante di una corrente immigratoria di data anteriore, rimasta attaccata al suo abito originario (tendenza al barocco), l'altra penetrata in Italia soltanto dopo di aver subìto gli effetti della reazione contro il barocco. Evidentemente il Wickhoff incorre in più di un errore, sia attribuendo egli pure ad Alessandria una parte che non le spetta, nel movimento generale dell'arte ellenistica; sia — non sapendosi dare ragione dell' infiltrarsi di elementi classici nelle composizioni di carattere pittorico e realistico di

1) Oper. cit., p. 68. Il Wickhoff qui ricorda come il Conze abbia notato l'affinità di composizione di certe urne etrusche con la " battaglia di Alessandro „ (*Wiener Vorlegeblätter*, Ser. IV, tav. 8), e il Lohde l'affinità di trattamento esistente tra le scene di battaglia, raffigurate sulle urne etrusche, e i rilievi del sepolcro dei Giuli a Saint Rémy (" *Das Denkmal der Julier zu St. Remy* „, in *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.* XLIII, 1867, p. 145 seg.).

2) " *Roman art.* „, p. 46. Cfr. Dragendorff, *Jahrbücher d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande,* 103, p. 105.

origine asiana — pensando a quella tale reazione contro il barocco dell'arte ellenistica; e pensando che questa reazione fosse già un fatto compiuto avanti che cominciasse l'immigrazione degli artisti greci a Roma.

Una reazione, in questo senso, non c'è mai stata.

Gli artisti greci che si trasferivano a Roma, provenivano da varie parti del mondo ellenistico, e portavano con sè il patrimonio delle tradizioni artistiche dominanti nei centri, entro la cui sfera di azione erano compresi i rispettivi paesi di origine; onde, quello che può sembrare una reazione, altro non è stato che la infiltrazione di una corrente collaterale, seguace di un indirizzo tutto diverso, della corrente neo-attica accanto all'asiana; di quella corrente, cioè, che finì poi con l'avere la preponderanza, non in virtù di una qualsiasi reazione, ma in virtù della preponderanza numerica dei suoi rappresentanti, rispetto ai rappresentanti dell'arte asiana. I rilievi Grimani stanno a provare come l'arte veristica delle scuole dell'Asia continuasse a mantenere puro il suo carattere peculiare anche sul suolo italico, nel primo momento della sua penetrazione nella nuova patria adottiva; mentre, invece, i rilievi Spada, e compagni, mostrano delle composizioni che

già contengono l'incrocio e la contaminazione della corrente asiana e del Neo-Atticismo.

Difficilmente si può pensare — non fosse altro, per ragioni di cronologia — che questo incrocio e questa contaminazione, per lo meno in principio, possano essere avvenuti altrove che in Italia. Come controprova di questa mia opinione non saprei che avvalermi dell'esempio di monumenti romani, e romani autentici, che rivelano lo stesso fenomeno: così, la corazza della statua di Augusto di Prima Porta e l'Ara Pacis Augustae rappresentano delle opere che non sono del tutto classiche, ma neppure di una impronta asiana viva e marcata persino nelle parti più direttamente inspirate al concetto della pittoricità: nella prima i due filoni vi sono combinati e si confondono in una sfumatura mista (1); nell'Ara Pacis si discerne meglio l'incontro, ma all'elemento paesistico manca la freschezza dei rilievi Grimani, tanto che trova i migliori riscontri nei rilievi Spada, nel rilievo di Perseo e Andromeda, ecc. Ora, prescindendo, come sempre, dal divario di tempo — e quindi dalle conseguenti differenze stilistiche — lo stesso fenomeno si riscontra nel-

1) La figura che più rivela il carattere asiano è quella di Caelus. (Si confronti con una statuetta del Museo di Berlino, *Beschreibung der Sculpturen*, 82. Cfr. anche O. Jahn, *Berichte der sächs. Gesell. der Wissens.*, 1849, tav. V, e p. 66 seg.).

l'Ara di Ostia del Museo delle Terme (1), e poi ancora nel fregio del tempio di Minerva al Foro di Nerva (2).

1) *Notizie degli scavi*, 1881, tav. II, p. 111 seg.; Mariani - Vaglieri, " *Guida del Museo Naz. Romano nelle Terme Diocleziane* „ (3ª ed.), p. 16 seg., n. 212; Helbig, " *Führer* „, II², 1086; Hadaczek, " *Zur Erklärung des Altars von Ostia* „, in *Röm. Mittheil.*, XVI, 1901, p. 395 seg.; P. Ducati, " *L'ara di Ostia* „, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome*, XXVI, 1906, p. 483 segg., tav. XII. La scena della lupa allattante Romolo e Remo entro la grotta, al disopra della quale stanno i pastori, è riprodotta in un rilievo del Vaticano (Venuti, " *Monumenta Matthaeiana* „, III, tav. XXXVII, 2; Visconti, " *Museo Pio-Clemen.* „, V, 24). Veggasi ancora una analoga rappresentazione su di un'urna cineraria del Museo di Stoccolma (A. Geffroy, " *Essai sur la formation des collections d'antiques de la Suède* „, in *Revue arch.*, 1896, II, tav. X, p. 28, n. 5, e p. 32).

2) *Monum. d. Inst.*, X, tavv. 40-41ª; cfr. Blümner, " *Il fregio del portico del Foro di Nerva* „, in *Annali d. Inst.*, 1877, p. 1 segg.; Petersen, *Röm. Mittheil.*, 1889, p. 88.

Composizioni di carattere paesistico (*Monum. d. Inst.*, vol. e tavv. cit.) si trovano particolarmente in A (cfr. Blümner, *Annali*, vol. cit., p. 10 segg.): lo schema generale della composizione ricorda lontanamente quella di Prometeo liberato da Eracle del gruppo berlinese e delle altre rappresentazioni analoghe. — B (a sinistra; cfr. Blümner, p. 12 seg.): una rupe, sull'alto della quale resta l'avanzo di una figura seduta. — C (a destra; cfr. Blümner, p. 13 seg.): un rialzo roccioso, sul quale crescono delle piante fiorite campeggianti nello spazio, forma una parte dello sfondo, e su di esso è aderente la figura (13), a quanto pare, di una divinità fluviale: questa figura è affine alla figura 2 in A. — E (cfr. Blümner, p. 18 seg.): una composizione paesistica molto affine alla precedente. — F (cfr. Blümner, p. 18 seg.): una rupe forma lo sfondo, e sulla rupe sta semisdraiata una donna; la composizione ricorda la maniera che si è vista nel fregio di Telefo (scena della punizione di Auge) e nelle composizioni affini. — H (cfr. Blümner, p. 21 segg.): rappresentazione di natura paesistica in più punti, specialmente all'estremità sinistra; notevoli poi le figure delle due Muse 52 e 57, che ricordano il tipo della Ninfa seduta su di una roccia. Quanto

Ma a questo punto è forse opportuno ritornare brevemente a un'altra composizione, che già conosciamo: alla strage dei Niobidi, quale ci è rappresentata, non dal gruppo statuario, ma dal rilievo Campana e dai monumenti ad esso più affini. Ho già detto che non si può escludere la dipendenza di questa composizione da quella del gruppo statuario, e ho altresì accennato come in essa debbasi riconoscere la trasformazione di una composizione originaria, dovuta in parte al diverso ordinamento delle figure, in parte alla infiltrazione di elementi classici (1). Ebbene: non potendo accettare la congettura del Furtwängler, che nel rilievo Campana si abbia a riconoscere la riproduzione della strage dei Niobidi raffigurata sul trono del Zeus di Olimpia (2), nè qualsiasi concetto di una soverchia antichità di questa composizione, non troverei difficoltà per ammettere che il rilievo Campana e compagni riproducano — non saprei quanto fedelmente — una delle due scene (quella appunto con la strage dei Niobidi) scolpite in avorio sulle famose

a queste Muse, il Petersen ricorda che, " siccome la base di Alicarnasso e la tavola di Archelao ed ultimamente i rilievi di Mantinea, così anche le Muse del fregio romano sembrano copiate da tipi statuari... „ (l. c.). Intorno a questo argomento in genere e alla tavola di Archelao in ispecie, avrò da tornare nel capitolo seguente.

1) Cfr. sopra, Capit. V, a p. 114 seg. e p. 16, nota 1.

2) Cfr. sopra, Capit. V, a p. 115.

porte del tempio di Apollo Palatino, in Roma (1).

---

3) Properzio, III, 31, 11 segg. Cfr. Stark, " *Niobe und die Niobiden* ", p. 138 segg. Lo Stark non crede che si tratti di un lavoro del tempo di Augusto; a suo avviso, l'espressione di Properzio *nobile opus* " scheint auf ein berühmtes, älteres, weit bekanntes Werk zu gehen " (p. 140); esso potrebbe provenire dalla stessa città e dallo stesso santuario, da cui Augusto asportò il lampadario di bronzo, raffigurante un albero carico di mele, dedicato da Alessandro ad Apollo nel tempio di Cyme, nell'Eolide (Plinio, " *Nat. Hist.* ", XXXIV, 14; Stark, op. cit., p. 142 seg.). Anche l'Heydemann (*Sitzungsber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1877, p. 89 seg.) e il Sauer, (*Lexikon* del Roscher, III, 1, 421), pur non condividendo la congettura dello Stark circa la provenienza, ritengono che quel rilievo in avorio debba riferirsi all'età ellenistica. La derivazione dal rilievo in avorio è stata congetturata per il disco di Londra, cioè proprio per quell'opera che — come si è visto (cfr. sopra, Capit. V, p. 115) — più si avvicina al noto gruppo statuario e più si distacca dal rilievo Campana e dagli altri ad esso particolarmente affini (*Academy*, 1877, n. 273, p. 100. Cfr. Heydemann, scritto cit., p. 88 segg.; A. H. Smith, " *Catalogue* ", III, p. 263).

CAPITOLO VIII.

—

Dicevo, dunque, che i rilievi Spada, insieme agli altri che intorno ad essi ho aggruppati, ci rappresentano la contaminazione delle due correnti asiana e neo-attica; e dicevo ancora che questa contaminazione, in massima, non può essere avvenuta altrove che in Italia: oltre alle ragioni già addotte a conforto di tale affermazione, posso ora ricordare un altro fatto, a cui ho accennato solo incidentalmente, ma sul quale è bene insistere di proposito; cioè l'apparizione degli sfondi, diciamo così, con scenari architettonici, accanto all'apparizione delle figure di tipo classico.

Tra i rilievi del palazzo Spada, la detta particolarità si osserva più spiccatamente in quelli d'Adone, di Anfione e Zeto, del ratto del Palladio, di Dedalo e Pasifae.

Fanno capo alla stessa serie:

1. Il rilievo del palazzo Colonna con Ermafrodito: sfondo eminentemente architettonico, con muro a bugne e un edifizio circolare elevantesi da dietro il muro, a sinistra, circondato da un ricco peribolo; decorato di ovoli il capitello ionico della grande colonna di destra. Anche la base dell'erma bacchica, come quella del pilastro su cui è posta la statua, sono sagomate. A questa particolarità dello sfondo architettonico fa riscontro la figura giovanile di Ermafrodito trattata nella maniera più classica che si possa immaginare: nello schema e nella corporatura si direbbe un tipo prettamente prassitelico; e anche il motivo dell' Amorino sul braccio sinistro che si volge di fianco a coronare la testa bacchica della vicina erma, non dico che corrisponda al noto motivo del piccolo Dioniso sul braccio dell'Hermes di Olimpia, ma certo lo ricorda.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XV; cfr. sopra, Capit. II, p. 25, n. 7.

2. Il rilievo di Teseo col Minotauro (frammenti del British Museum e del Museo delle Terme). Un muro a bugne ne formava, a quanto pare, lo sfondo, ed evidentemente rappresentava un edifizio, che si ergeva su di un terreno roccioso ed accidentato.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XXVI. Per il frammento di Londra, A. H. Smith, " *Catalogue* „, III, 2198.

3. Rilievo con figura muliebre appoggiata a un' urna, nel Louvre. Allo sfondo architettonico fa riscontro la figura muliebre che si appoggia all' urna, figura che riproduce un tipo comune nella statuaria. Non è poi senza interesse la decorazione dell'urna, con figure a rilievo, che, nel suo genere, trova le sue analogie nella serie dei grandi vasi di marmo e simili oggetti dell' arte industriale.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XLIX; " *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 96, n. 61. Cfr. Mercklin, " *Grabreliefs aus Scherschel* „

in *Arch. Zeitung*, 1862, p. 297 segg., tav. 166, 1. Per il tipo della figura si guardino particolarmente le due statue (due esemplari della stessa opera) di Afrodite (secondo la identificazione del Furtwängler) del palazzo Valentini (Guattani, " *Monumenti antichi ined.* „, 1788, tav. 2; Clarac, 698, 1655; Matz - Duhn, I, 606; Furtwängler, " *Meisterwerke* „, fig. 129 e p. 654) e del palazzo Odescalchi (Matz - Duhn, 605; Furtwängler, op. cit., fig. 130 e l. cit.). Notevole ancora il fatto che, nella decorazione dell'urna con la rappresentazione in rilievo del ratto delle Leucippidi, il gruppo di uno dei Dioscuri con una delle fanciulle rapite, riproduce lo stesso motivo che si ha nei rilievi in terracotta genere Campana (Campana, " *Opere in plastica* „, tav. 55; cfr. Mercklin, scritto cit. in *Arch. Zeitung*, p. 299).

Nel Louvre esiste un altro esemplare, con qualche variante, dello stesso rilievo (Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, L; cfr. " *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 96, n. 62; Gori, " *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus extantes* „, tav. 18, 1, e testo relativo, p. LXXXII seg.).

4. Il rilievo del Museo Lateranense con due bovi aggiogati e Satiri. Nello sfondo una specie di pilastro a bugne. Alla particolarità del pilastro fa riscontro il fatto che la rusticità originaria dei Satiri, rappresentati in questo rilievo, è alquanto attenuata e velata.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LIII; Benndorf - Schoene, 519.

5. Il rilievo Ludovisi - Boncompagni, così detto di " Alexandreia „. Elementi architettonici nello sfondo (di antico resta poco) e figure di tipo classico.

Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXVII; cfr. sopra, Capit. II, p. 33, n. 36.

Anche nel puteale della Regina Cristina, se non sfondo architettonico vero e proprio, abbiamo qualche cosa che costituisce un legame molto intimo con i rilievi presentanti tale particolarità: per esempio, la base sotto l'erma — che per di più è decorata —, le sagome dell'ara, il cratere decorato a baccellature; e poi la colonna corintia con relativa base e i pilastri, di cui uno scannellato e l'altro con una bizzarra rientranza ad angolo retto in uno degli spigoli.

Un vero sfondo architettonico troviamo invece nei rilievi di Icario.

La coincidenza non è casuale, nè senza importanza; in quanto che tutto questo concorda con la vecchia opinione del Philippi (1), e poi del Woermann (2), che lo sfondo architettonico nel rilievo sia una novità dell'arte romana. Certo sarebbe erroneo il credere, con il Philippi, che sia l'Arco di Tito il monumento ove, per la prima volta, sarebbe apparso un pezzo di architettura associato a una composizione figurata (3); come pure non sarebbe esatto il dire, con il Woermann, che " vor wirklichen Hintergründen im Relief, zumal vor den architektonischen, hat der griechische Meissel sich stets eine gerechtfertigte Scheu bewahrt „ (4). In ogni modo è a ritenersi come fuori di dubbio che nell' epoca romana si sia avuto il maggiore e vero sviluppo dell' elemento architettonico nel rilievo. Ed era naturale che così fosse; perchè, alla fin fine, lo sviluppo dell' elemento architet-

1) " *Ueber die römischen Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunstgeschichte* „, in *Abhandlungen der sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, VI, 1872, p. 284 segg.

2) " *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker* „, p. 272.

3) Philippi, scritto cit., p. 284. Il Philippi neppure sospettava che il rilievo di Villa Medici con il sacrificio di un toro, del quale parla come esempio di una composizione che fa l'impressione " eines Architekturbildes mit Staffage „, appartenesse a un'opera dell'età augustea (p. 285).

4) Woermann, oper. cit. e luog. cit.

tonico nel rilievo (come nella pittura) non è che un aspetto particolare di un fenomeno complesso: la evoluzione dello sfondo nelle rappresentazioni pittoriche (1). Lo stesso sviluppo del paesaggio vero e proprio non è, alla sua volta, che un altro aspetto del medesimo fenomeno. Era ovvio quindi che i due fatti procedessero di pari passo, e che prospetti architettonici e scene campestri andassero prendendo sempre maggior piede, anche se non si trovassero sempre a fare da elementi concomitanti in una stessa rappresentazione: quindi, se dobbiamo ammettere — come si vedrà meglio in seguito — che il paesaggio vero e proprio ebbe il suo maggiore sviluppo nell' epoca romana, dobbiamo altresì ammettere che nell' epoca romana ebbe il suo maggiore sviluppo anche lo scenario architettonico.

Quanto all' età ellenistica, non sappiamo che esistano opere plastiche, sicuramente databili, anteriori all' ara di Pergamo, ove, astrazion fatta da casi speciali (2), l' elemento architettonico del-

1) Si vegga a questo riguardo, quanto dice il Wickhoff sulla " evolution of the background „ (Wickhoff - Strong, " *Roman art* „, p. 90 segg.). Si guardi anche A. Riegl, " *Die spätrömische Kunst - Industrie in Oesterreich - Ungarn* „, Wien, 1901, p. 57 segg.

2) Giusta l'osservazione dello stesso Wickhoff a proposito delle composizioni pittoriche anteriori ad Alessandro: " If it was found necessary for the understanding of the action it was easy to draw a great rock, a temple, a tomb, a fruit tree; but this was done merely to make the story clear,

lo sfondo mostri di avere un grado di sviluppo superiore a quello che ha nel fregio di Telefo (1).

Poichè del fregio di Telefo non abbiamo che dei frammenti, anche da questo punto di vista non possiamo sapere quello che manca. Ma ecco quanto si osserva nelle parti conservate:

1. Nel frammento relativo alla scena della interrogazione dell'oracolo da parte di Aleo, un alto basamento che sopporta la statua di Apollo (Schrader, *Jahrbuch d. Inst.*, XV, 1900, tav. I, n. 1; cfr. p. 119 seg. = Robert, *Jahrbuch*, III, 1888, p. 59, P).

2. Nel frammento relativo all'incontro di Eracle con Auge, un pilastro che separa questa scena dalla precedente che si riferisce al ricevimento di Eracle da parte della famiglia del re Aleo (Schrader, n. 2 e 3, cfr. p. 120 = Robert, III, p. 58, O).

3. Nella lastra relativa alla istituzione, da parte di Auge, del culto di Athena a Pergamo (Schrader, n. 11, cfr. p. 123 seg. e fig. 14 = Robert, III, p. 55 segg, N) — a giudicare da un frammento che sembra appartenesse a questa scena (Robert, III, p. 57, N; cfr. Schrader, *Jahrb.*, XV, p. 124, nota 42) — una colonna, sormontata dall'idolo di Athena, e, a destra, un pilastro, il quale " hier offenbar nicht scenentrennend verwandt ist, sondern wie auf I von einer Andeutung des Tempels herrührt „ (Robert, III, p. 57).

4. In uno dei frammenti relativi alla scena dell'approdo di Telefo in Misia, sembra che ci sia una colonna (?) (Schrader, *Jahrb.* XV, n. 14, cfr. p. 125).

---

not in order to define the space by a landscape background „ (" *Roman art* „, p. 84).

1) Il Wickhoff ritiene il fregio di Telefo " the earliest known relief with a closed background „ (Oper. cit., p. 91).

5. Nella parte del fregio relativa alla consegna di Auge a Telefo da parte di Teutra, un alto basamento, su cui sorge la statua di Athena, e, a destra, un pilastro (Schrader, n. 20, cfr. p. 126 seg. = Robert, III, p. 145 segg., I).

6. Nella parte relativa alla richiesta di Telefo ad Achille per la sua guarigione (Schrader, n. 38-40 = Robert, *Jahrb.* II, 1887, p. 250 segg. F) " zwei in flachem Relief gebildete Pfeiler rahmen die Darstellung an jeder Seite ein und trennen sie von der vorausgehenden und nachfolgenden Scene „ (Robert, p. 252).

7. Nella parte relativa alla scena di Telefo con il piccolo Oreste presso l'altare (Schrader, n. 42, 43, cfr. p. 130), oltre all'altare (framm. n. 42 = Robert, II, p. 245 segg., D), in un frammento a destra (n. 43) una colonna dorica. " Die Säule wird, da dahinter keine Vorhänge erscheinen, nicht einen Innenraum bezeichnen, sondern das den Hof umziehende Peristyl „ (Schrader).

8. Nella scena che il Robert identifica per un santuario di Dioniso o di Artemide sul monte Partenio (*Jahrbuch*, III, p. 89 segg., S = Schrader, n. 44-46, cfr. p. 130 seg.), una colonna dorica scannellata nella parte superiore, e sormontata da un leone (o forse da una Sfinge, come penserebbe lo Schrader).

9. Finalmente, nella parte relativa alla fondazione di Pergamo (secondo il Robert, III, p. 92 segg., V = Schrader, n. 49,50, cfr. p. 132 seg.), " ein leichtes, von schlanken dorischen Säulen getragenes, tempelartiges Gebäude „ (Robert).

Dopo del fregio di Telefo, forse si può ricordare il rilievo della Sala degli Animali, al Vaticano, con il contadino e la vacca alla fontana (1): non si tratta certo di un originale ellenistico; se

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXIV; cfr. sopra, Capit. II, p. 31, n. 30.

non di una copia diretta (questa volta sì che potrebbe essere una copia), si tratta in ogni modo di un caso di imitazione abbastanza felice di una composizione asiana (1): l'elemento architettonico del paesaggio consiste in un muro di cinta molto semplice, dal quale sbuca fuori il tetto di un tempietto con i capitelli delle due colonne pertinenti alla facciata e il frontone. E dopo di questo, non saprei trovare che il rilievo Grimani con la pecora e la casetta dei pastori.

Ora, se per avventura ci accade di trovarci dinanzi a delle composizioni in rilievo con prospetti architettonici, che mostrino di essere più affini a quelli dei rilievi romani che a quelli dei rilievi pittorici ellenistici, non sarà un arbitrio quello di riconnetterli piuttosto con le opere dell' epoca romana, anzi che con quelle dell' epoca ellenistica. Evidentemente poi questo criterio acquisterà maggior valore, quando al particolare di uno scenario architettonico, nello sfondo, avente — nella sua regolarità e compostezza — alcun che di classico, viene ad associarsi il carattere classico delle figure. E questo, ad esempio, è il caso dei rilievi Spada.

1) Ho ricordato questo rilievo a proposito delle rappresentazioni di carattere pastorale, e a proposito di quelle rappresentazioni ho anche ricordato il rilievo di Tralles; e con questo mi sembra che il rilievo del Vaticano presenti molti punti di somiglianza.

*
* *

C' è poi un altro elemento, che bisogna non trascurare, ma neppure travisare: lo Schreiber, trattando sempre dei rilievi ellenistici, osserva che molto frequentemente, " aber nur an originalen Exemplaren griechischer Arbeit „, si trovano, usate a scopo decorativo, certe linee di puntini e di forellini incavati nel marmo, per i quali pensa trattarsi di un procedimento proprio della metallotecnica, applicato alla lavorazione in marmo (1); e in tal modo crede di trovare una conferma alla sua opinione che il rilievo paesistico abbia subìto l' influenza del lavoro in metallo (2). Ma, anzitutto, non è necessario attribuire questo sistema a un procedimento proprio della metallotecnica; in secondo luogo, lo Schreiber prende, a quanto pare, per originali greci, opere che si riferiscono indubbiamente all' epoca romana anche inoltrata.

Di fatti, quando egli parla di " Altären, Prunkwagen, Thorbögen und anderen Architekturteilen „, come di quegli oggetti, nei quali particolarmente si ritrova il detto procedimento, mi immagino che intenda riferirsi a opere, come il

1) *Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 25 seg.
2) Oper. cit., p. 26 segg.

rilievo del palazzo dei Conservatori con il peribolo di un tempio (1), il frammento del Museo Lateranense con un albero sacro e un' ara (2) o l' altro frammento dello stesso museo con un carro (3), il rilievo di Torino con il Satiro e la Ninfa (4), il rilievo di Mantova con i " Satiri in musica „ (5), il rilievo viennese con la cerva (6), il frammento del Museo di Berlino con l'avanzo " einer Umfriedigung „ (7), il rilievo del Museo Lateranense con lo " Schildtanz „ (8), il rilievo dello stesso museo con una " porta di città e tempio „ (9). Ora io non so che, da questo punto di vista, i monumenti in parola trovino analogie in opere greche autentiche, anche del tardo periodo ellenistico; so invece che analogie spiccatissime si hanno in opere romane; ad esempio: nei rilievi dell'arco di Traiano a Benevento (si

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XLI; cfr. sopra, Capit. II, p. 27, n. 14.

2) Schreiber, op. cit., LII, 1; cfr. sopra, Capit. II., p. 28, n. 16.

3) Schreiber, op. cit., LII, 2; Benndorf-Schoene, " *Ant. Bild. d. Lat. Mus.* „, n. 515, tav. XX, 2.

4) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LV; cfr. sopra, Capit. II, p. 28, n. 18.

5) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LVI; cfr. sopra, Capit. II, p. 29, n. 19.

6) Schreiber, op. cit., LXVII; cfr. sopra, Capit. II., p. 29, n. 23.

7) Schreiber, op. cit., LXVIII, 2; cfr. sopra, Capit. II, p. 30, n. 26.

8) Schreiber, op. cit., LXXIII, 1; cfr. sopra, Capit. II, p. 31, n. 29.

9) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXVIII.

guardino i candelabri dei fregi) (1); in uno dei frammenti di un grande fregio, senza dubbio di epoca tarda, provenienti dal Tevere, nel Museo delle Terme, con due figure simmetriche di Vittorie sacrificanti vitelli ai due lati di un candelabro (lo stesso motivo che si ha nell' arco di Traiano a Benevento) (2); nel rilievo del Museo di Berlino con trofei di armi (3); nel rilievo di Foligno, pure nel Museo di Berlino, con le corse nel circo (4); nel rilievo del British Museum con un candelabro (5); nel rilievo dei " Pretoriani „, al Louvre (6). Si guardi ancora qualche corazza di statua imperiale, o equivalente (7).

1) Il particolare dei forellini è notato qua e là nelle riproduzioni del Rossini (" *Gli archi trionfali e funebri degli antichi Romani* „, tav. XXXIX-XLIII) e si osserva chiaramente nelle fotografie (Moscioni, n. 15301 - 15321); non così nelle riproduzioni date dal Meomartini (" *I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento* „, Benevento, 1889, p. 3 - 216, e tavole). Sull'arco di Benevento, veggasi anche Petersen, " *L'arco di Traiano a Benevento* „, in *Röm. Mittheil.* VII, 1892, p. 239 segg.

2) Mariani - Vaglieri, " *Guida del Museo Naz. Rom.* „, (3ª ed.) p. 45.

3) Ch. Matthiessen, " *Tropaeum der Göttin Roma* „, in *Arch. Zeitung*, 1859, tav. 128 e 129; cfr. p. 81 segg.; *Beschreibung der Skulpturen*, 958.

4) Zangemeister, *Annali d. Inst.*, 1870, p. 232 segg.; *Beschreibung der Skulpturen*, 968.

5) *Ancient marbles*, II, 2.

6) Clarac, 216, 323.

7) Per esempio, la corazza di una statua di imperatore, del Museo Lateranense (Clarac, 926 E, 2362 A; Garrucci, " *Monumenti del Museo Lateranense* „, tav. XIII; Benndorf-Schoene, " *Ant. Bildw. d. lat. Mus.* „, 204; W. Wroth, " *Imperial cuirass-ornamentation and a torso of Hadrian in the British Museum* „, in *Journal of Hell. studies*, VII, 1886, p. 129, n. 9; H. v. Rohden, " *Die Panzerstatuen mit Reliefverzierung* „,

Così stando le cose, anzi che di origine greca, la decorazione a forellini sembra invece costituire un indizio di seriorità. E infatti nella presenza de' forellini riconosco un elemento di più per rifererire all' epoca romana i monumenti che presentano questo particolare: un elemento di più, perchè in genere non va mai dissociato da quelle altre circostanze che ho esaminate più sopra.

Prendiamo ad esempio il rilievo della così detta " Sacra conversazione „ (1): anche qui si tratta del solito incrocio dei due filoni asiano e neo-attico; il neo-attico rappresentato dalla figura della supposta Leto, e da quasi tutte le altre, modellate secondo la maniera dei tipi classici; l' asiano dall' insieme pittorico della composizione e particolarmente dalla figura del Sileno, all' estremità sinistra; Sileno che riproduce il tipo della statua dello stesso personaggio recante il piccolo Dioniso sulle braccia (2), alla quale il Loeschcke ha riconosciuto, e giustamente, la parentela con l' Ercole del palazzo Pitti, cioè con

in *Bonner Studien*, Berlin, 1890, tav. I, 2, cfr. p. 10); e la corazza della statua di Olconio, da Pompei (H. v. Rohden, scritto cit., tav. II, 1, cfr. p. 6).

1) " Schreiber, „ *Hellenist. Reliefb.* „, XCVII; cfr. dello stesso, " *Una sacra conversazione sopra un rilievo pittorico* „, in *Bull. arch. com.* XIX, 1891, p. 301 segg., tav. XI.

2) Esemplare del Louvre: Froehner, " *Sculpt. ant. du Louvre* „, 250; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 64. — Esemplare del Vaticano: Helbig, " *Führer* „, I², 4; Amelung, " *Beschreibung des vaticanischen Museums: Braccio Nuovo* „, tav. II, n. 11.

il tipo dell' Ercole Farnese (1). E poichè io ho riferito l' Ercole Farnese alla cerchia artistica asiana, è naturale che alla stessa cerchia asiana debba riferire anche la statua del Sileno (2).

Esemplare di Monaco: Brunn, " *Beschreibung der Glyptothek* „, 114; Furtwängler, " *Beschr. d. Glyptothek* „, 238. — Cfr. ancora: Friederichs-Wolters, 1430; Klein, " *Praxiteles* „, p. 395 segg.

1) Loeschcke, 43. *Versammlung der deutsch. Philologen und Schulmänner in Köln*, 1896, p. 159. Egli partendo dal presupposto che quella statua di Eracle fosse opera di Lisippo, ha incluso anche quella del Sileno nel ciclo lisippeo. Cfr. Furtwängler, (" *Beschreibung* „, l. c.), il quale accetta questo riferimento al ciclo lisippeo. Non mi sembra per altro del tutto insostenibile la congettura dello stesso Furtwängler — il quale riprendendo un vecchio tentativo del Welcker (" *Akad. Kunstmuseum zu Bonn* „, p. 24) di identificare la statua del Sileno in parola con il gruppo di un Satiro che " ploratum infantis cohibet „, ricordato da Plinio tra le opere della Curia di Ottavia (" *Nat. Hist.* „, XXXVI, 29) — che non sia impossibile " dass ein oberflächlicher Betrachter unserer Gruppe sie so erklärte, dass Silen ein weinendes Kind beruhigen wolle „. L'altra congettura, del Klein (" *Praxiteles* „, p. 402; cfr. " *Geschichte der griechischen Kunst* „, II, p. 399) che la statua possa identificarsi con il *symplegma* di Cefisodoto il giovine (Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXVI, 24) è priva di fondamento.

2) Accanto al tipo dell'Ercole Farnese, si potrebbe ricordare un'altra statua di Eracle, che per il soggetto presenta molta affinità con quella del Sileno: la statua di Eracle con Telefo del Museo Chiaramonti. Questa statua è stata riconnessa con la cerchia pergamena (cfr. Helbig, " *Führer* „, I², 115); ma, a dire il vero, al di fuori del soggetto, non vedo che porti in sè troppo visibili le caratteristiche dell'arte pergamena. Il Furtwängler ha riconosciuto che si tratta di un tipo più antico (un altro esemplare trovasi nella Villa Albani, nel quale, in luogo di Telefo, c'è la clava), a cui al posto della clava è stata sostituita la figura del piccolo Telefo (*Lexikon* del Roscher, I, 2, 2247; " *Meisterwerke* „ p. 576 seg., fig. 109 e 110; cfr. Amelung, " *Die Sculpturen des vat. Museums: Museo Chiaramonti* „, 636. La statua di V. Albani, Furtwängler, " *Meisterwerke* „, p. 575, fig. 108).

Al fatto della contaminazione delle due correnti si aggiunge il particolare della decorazione a puntini; la quale, anzi, ci rimanda a un periodo tardo dell' epoca romana. Tutto ciò è confermato dallo stile (1).

Un' altra opera, la quale, da questo punto di vista, va messa accanto al rilievo della " Sacra conversazione „, è quello del Museo Nazionale di Napoli con la rappresentazione di una scena comica (2); e un' altra ancora, il rilievo del Museo Lateranense con il preteso " Philiscus tragoediarum scriptor meditans „ (3). Quest' opera finora

1) Per quanto sembri allo Schreiber che nella modellatura anatomica del corpo di Apollo e del Sileno, e nella mano di Latona, si mostri " una freschezza, una abilità tecnica del tutto superiore all'arte dei copisti dell'epoca romana „, certo è che egli stesso poi ammette che " il lavoro non è troppo fino ed esatto „, e riconosce che " la maniera del panneggiamento sembra un poco grossolana e rozza „ (Scritto cit., p. 303).

2) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXIII; *Museo Borbonico*, IV, 24; Kekulé, " *Das akad. Kunstmuseum zu Bonn* „, 448; Reisch, " *Griechische Weihgeschenke* „, p. 141 seg.

Metto da parte, in questo rilievo, tutto il complesso dello sfondo con il suo scenario architettonico, perchè, trattandosi di una scena di teatro, nel caso speciale, quest'argomento potrebbe non avere troppo peso; ma la presenza dei forellini e lo stile del lavoro sono due particolarità che vanno d'accordo per indurci a credere che ci troviamo davanti a un'opera dell'epoca romana.

3) Schreiber, " *Kulturhistorischer Bilderatlas* „, I, tav. V, 4; " *Wien. Brunnenr. aus Pal. Grimani* „, p. 8; " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXXIV; Benndorf - Schoene, " *Ant. Bildw. d. later. Mus.* „, n. 245. Cfr. Benndorf, " *Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters*, (*Separatabdruck aus der Zeitschrift für die österr. Gymnasien, Jahrg.* XXVI), p. 36, nota 1; Reisch, " *Griechische Weihgeschenke* „, p. 54 seg. (e *Nachtrag*, p. 149 seg.).

soltanto dal Wickhoff — che io sappia — è stata riferita all' epoca romana (1), mentre generalmente si ritiene ellenistica (2). Ma non so quali siano gli elementi e gli indizi, per cui il rilievo lateranense si debba riferire all' età ellenistica.

La finitezza del lavoro? Ma sarebbe un' aberrazione quella di voler credere che nell' epoca romana — nella buona epoca romana, bene inteso — non si facessero lavori di tanta e anche maggiore finitezza. E tolta questa particolarità, che cosa di positivo resta in favore dell' epoca ellenistica? Si badi che non ha tutti i torti il Reisch, quando gli viene il sospetto che possa trattarsi di un lavoro attico; ed ha poi ragione quando dice che la figura femminile mostra grande affinità "mit gleichzeitigen Musentypen„ (3): tutto sta, naturalmente, ad intenderci intorno alla determinazione di questo tempo. Quando si pensi che questi tipi di Muse — sia che rappresentino delle derivazioni dirette dai tipi classici, e quindi delle emanazioni della corrente neo - attica; sia che rappresentino degli adattamenti seriori, più o meno influenzati dal filone asiano — sono tra le cose più ovvie nelle opere greco - romane, la constatazione del Reisch ha del valore. E qui non

1) Wickhoff - Strong, " *Roman art* „, p. 39, fig. 17.
2) Cfr. Reisch, " *Griech. Weihgesch.* „, p. 54; Helbig, " *Führer* „, I², 684.
3) Reisch, oper. cit., e l. cit.

posso che ricorrere all' esempio molto istruttivo di un monumento che avrei potuto, e anche dovuto ricordare in altro posto, ma che pure mi son riservato di esaminare accanto al rilievo lateranense, grazie appunto a una larga rappresentanza di tipi di Muse: l' Apoteosi di Omero, di Archelao di Priene (1). L' apoteosi di Omero recentemente è stata fatta oggetto di uno studio minuzioso da parte del Watzinger (2); ma bisogna pur riconoscere che, in ultima analisi, l' ingegnoso, complesso e complicato edifizio, che il Watzinger ha creduto di ricostruire intorno al modesto rilievo di Bovillae, manca di solidità. La somiglianza delle due personificazioni simboliche, Chronos ed Oikoumene, rispettivamente con le teste di Tolemeo Filopatore e di sua sorella e sposa Arsinoe (3), non esiste (4): la testa di Oikoumene non

1) Kortegarn, " *De tabula Archelai* „, Bernae, 1862; Brunn, " *Geschichte d. griech. Künstler* „, I, p. 572, 584 seg.; Jahn-Michaelis, " *Bilderchroniken* „, p. 81, nota 410; Trendelenburg, " *Der Musenchor* „, *36. Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1876, p. 12 seg. e nota 21; Friederichs-Wolters, 1629; Loewy, " *Inschr. griech. Bildhauer* „, 297; S. Reinach, " *Observations sur l'Apothéose d'Homère* „, in *Gazette archéologique*, XII, 1887, p. 132 segg., tav. 18; Brunn-Bruckmann, " *Denkm.* „, 50.

2) " *Das Relief des Archelaos von Priene* „, *63. Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1903.

3) Watzinger, oper. cit., p. 18. Sulla identificazione proposta dal Braun, dallo Sharpe e dal Newton dei due personaggi per Tolemeo Filometore e sua madre Cleopatra, si vegga Jahn-Michaelis, " *Bilderchroniken* „, l. cit.; cfr. Watzinger, oper. cit., p. 17 seg.

4) Cfr. Hauser, " *Zur Datierung der Bronzengussformen aus Memphis* „, in *Jahreshefte d. oesterr. arch. Inst.*, VIII, 1905, p. 85.

ha nulla di individuale, che possa far pensare a un ritratto qualsiasi; nè i lineamenti fisionomici di Chronos sono tanto personali quanto potrebbe parere a prima vista: in ogni modo non mi pare che con Tolemeo Filopatore presenti la benchè minima somiglianza; e se mai a un ritratto si dovesse pensare, forse, volendo, ci si potrebbero ravvisare i lineamenti generali del tipo di Alessandro il Grande, con l'aiuto delle infinite varianti di questo tipo, e prescindendo, in tutti i casi, dalla capigliatura (1); di un tipo, cioè, alquanto generico, che si è confuso con personalità del tutto ideali ed astratte (2), che sembra si sia

1) Cfr. Koepp, " *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen* „, *52. Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1892; Kekulé von Stradonitz, " *Ueber das Bruchstück einer Porträtstatuette Alexanders des Grossen* „, in *Berichte der Berlin. Akad. der Wissensch.*, 1899, I, p. 280 segg; Schreiber, " *Ueber neue alexandrinische Alexanderbildnisse* „, in *Strena Helbigiana*, 1900, p. 277 segg.; Ujfalvy, " *Le type physique d'Alexandre le Grand* „, Paris, 1902; Schreiber, " *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen* „ in *Abhandl. d. k. sächs. Gesell. d. Wissensch.*, XXI, 1903, III; Waldhauer, " *Ueber einige Porträts Alexanders des Grossen* „, *Inaugural-Dissertation zur Erl. der Doctorwürde*, München, 1903 (citato dal Bernoulli); Bernoulli, " *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen, ein Nachtrag zur griechischen Ikonographie* „, München, 1905; Michon, " *L'Hermès d'Alexandre dit Hermès Azara* „, in *Revue arch.*, 4e sér. VII, 1906, p. 79 segg. — Si confronti particolarmente con la testa Chatsworth (Furtwängler, " *Ancient sculptures at Chatsworth House* „, in *Journal of Hell. studies*, XXI, 1901, tav. IX e X; cfr. n. 3, p. 212 segg.; cfr. Bernoulli, oper. cit., p. 51 segg.).

2) Si pensi alla testa del Museo Capitolino, che da alcuni è identificata per un ritratto di Alessandro (Helbig, " *Führer* „, I², 546; cfr. dello stesso, " *Sopra un busto colossale di Alessandro Magno trovato a Ptole-*

trasformato anche nel tipo di Alessandro - Helios (1), sul quale poi sembra che si sia addirittura rimodellato il tipo di Helios (2). E invero una lontana somiglianza con certe figure di Helios, e tipi affini, mi pare che esista: mi limito a ricordare la statua — o meglio, la testa della statua, guardata di profilo, e facendo sempre astrazione dalla capigliatura — del così detto " Genio „ del Museo delle Terme, proveniente dalla villa di Voconio Pollione, presso Marino (3); e si noti che con questo tipo di testa viene ad incontrarsi per una innegabile affinità fisionomica,

---

mais „, in *Monum. dei Lincei*, VI. 1896, p. 79 seg.), e da altri per una figura di Helios (Visconti, " *Museo Pio - Clem.* „, I, p. 28, nota *a*; Friederichs - Wolters, 1416; Koepp, oper. cit., p. 21); e poi alla testa della Collezione Barracco (Helbig, " *La collection Barracco* tav. LVII, LVII[a], p. 43 segg.), che al Koepp (oper. cit., p. 24) ha suggerito il confronto con la testa di Apollo di Taormina (Kekulé, " *Apollköpfe* „, *Arch. Zeitung*, XI, 1878, tav. I).

1) Così anche lo Schreiber, ritiene che la testa del Museo Capitolino (ed esemplari affini), come pure l'altra (riproducente un originale più antico) della Collezione Barracco (scritto cit., in *Abhandl. d. k. sächs. Gesell. d. Wissensch.*, p. 67 segg.), rappresentino Alessandro divinizzato e raffigurato sotto l'aspetto di Helios (p. 74).

2) A questo proposito si guardi la ricostruzione che fa lo Schreiber (scritto cit., *passim*); ricostruzione che, a parere del Bernoulli, " besteht aus einer Reihe von Möglichkeiten, von denen die meisten, zumal die auf den Helioscoloss bezüglichen, hart an die Unwahrscheinlichkeit grenzen „ (" *Erhalt. Darstellungen Alexanders des Grossen* „, p. 150).

3) *Bullett. arch. comun.*, XII, 1884, tav. XVII - XIX, n. 11; Helbig, " *Führer* „, II[2], 1015; Mariani-Vaglieri, " *Guida del Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziane* „ (3[a] ed.), p. 10, n. 12.

anche il tipo dei Dioscuri di Montecavallo (1).

Ora non è difficile spiegarsi come a un artista, che abbia voluto rappresentare Chronos in sembianze giovanili, sia venuto in mente di inspirarsi a una cerchia di personaggi ideali, entro i quali una specie di legame spirituale appariva manifesto.

Venendo così a mancare gli elementi iconografici e, conseguentemente, i rapporti con determinati personaggi storici, ogni determinazione cronologica, che sia fondata unicamente su tali elementi e su tali rapporti, viene anch' essa a perdere la sua base; e così non troviamo più alcun indizio positivo, che ci autorizzi a pensare a una qualsiasi relazione di questo monumento con Tolemeo Filopatore e la regina Arsinoe; a riferirlo, a un di presso, all' anno 210 a. C. (2); e a identificarlo per un supposto monumento votivo di questo o di quel poeta aulico della corte alessandrina (3).

1) Cfr. Furtwängler, " *Meisterwerke* „, tav. VII, e p. 129 segg. e Furtwängler und Urlichs, " *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* „ (München, 1898), p. 25 segg., tav. IX. Contro l'attribuzione del Furtwängler, Reisch, " *Meisterwerke griechischer Plastik in neuer Beleuchtung* „, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, N. F. VII, 1896, p. 154; Michaelis, " *Monte Cavallo* „, in *Röm. Mittheil.*, XIII, 1898, p. 271 segg. e nota 99. Cfr. Petersen, " *Die Dioskuren auf Monte Cavallo und Juturna* „, in *Röm Mitth.il.* XV, 1900, p. 312 e nota 2.

2) Watzinger, scritto cit., p. 20.

3) Il Wilamowitz (cfr. *Arch. Anzeiger*, 1903, p. 119) nella figura sul piedistallo, a destra della grotta di Apollo, vede la statua di Esiodo; il

Dal punto di vista artistico, non posso, anzitutto, che rivolgere a favore della mia tesi i risultati a cui è venuto lo stesso Watzinger (1).

Parecchie delle figure, in ispecie delle Muse, riproducono tipi che ricorrono in altre opere e che sono, a quel che pare, o in tutto o in parte, originarie nel campo della statuaria, come, ad esempio, le quattro Muse che l'Amelung ha riferito al gruppo di Filisco di Rodi (2); e questo sistema di trasportare nel rilievo tipi già esistenti nella statuaria è peculiare, come si sa, in quella classe di rilievi che vanno col nome di neo-attici. Un altro fenomeno ovvio nella stessa classe è la ripetizione di uno stesso tipo in una

Watzinger crede che si tratti di un poeta epico contemporaneo seguace di Omero e pensa ad Apollonio Rodio (scritto cit., p. 22 segg.).

1) Non voglio entrare nella questione, se parecchie delle figure del rilievo facciano capo, o meno, al gruppo di Filisco di Rodi (Amelung, " *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea* ", p. 44 seg.; cfr. Watzinger, scritto cit., p. 4, e *Magnesia*, p. 186 seg.; e Wiegand, " *Vierter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen der Kön. Museen zu Milet* ", *Arch. Anz.* 1906, p. 30 seg.), specialmente in vista del fatto che, pur ritenendo la congettura dell'Amelung rispondente alla verità, non ne consegue per nulla che il rilievo di Archelao si debba credere proveniente dall'Asia Minore: il gruppo di Filisco stava a Roma (Plinio, " *Nat. Hist.* ", XXXVI, 34), e poteva esercitare la sua influenza anche sugli artisti di Roma.

2) Cioè: 1. La così detta " Musa danzante " (per le repliche, Stark, " *Niobe und die Niobiden* ", p. 285; cfr. Watzinger, " *Das Relief des Archelaos* ", p. 4, n. 1). — 2. La Musa in piedi, che si appoggia a una roccia (per le repliche cfr. Watzinger, op. cit., p. 4, nota 7). — 3. La Musa con il rotolo (cfr. Watzinger, op. cit., p. 6, nota 10). — 4. La Musa con la piccola lira (cfr. Watzinger, op. cit., p. 7, nota 12).

composizione medesima; e questo fenomeno trovasi largamente esemplificato nella Apoteosi di Omero (1). Poi c'è la contaminazione: alcune delle figure fanno capo al filone classico, come quella di Omero (che ricorda il tipo fidiaco di Zeus), e la Musa con la cetra, quella seduta (che ricorda la figura di Apollo nella base di Mantinea) (2).

Invece, la figura di Zeus, che richiama in mente la personificazione del monte Ida nel rilievo Ludovisi del giudizio di Paride e la personificazione analoga nel rilievo di Monaco; le Muse sedute, della seconda zona, che potrebbero in certo qual modo riconnettersi con il tipo della Ninfa seduta sulla roccia; e più ancora la così detta " Musa danzante „ che riproduce un tipo statuario affine ai tipi delle Niobidi, adattato in modo strano e bizzarro per una Musa (3) (del resto la stessa Mnemosyne e la Musa con la lira, della

1) Il Watzinger osserva, per esempio, che la Musa con il globo è una replica della figura di Mnemosyne (op. cit., p. 7); che la seconda Musa della seconda zona (avvolta nel mantello) " hat eine Doppelgängerin in der Gestalt der Sophia des unteren Frieses „ (l. cit.); riconosce che sullo stesso prototipo sono modellate le due Muse sedute della seconda zona (p. 11), e, ancora, la figura della Musa con la maschera, sulla base di Alicarnasso e un'altra figura seduta della stessa base (l. cit.; cfr. tav. II, sopra, a sinistra). Si può ancora aggiungere che le figure della Poiesis e della Tragodia, con qualche variante, sono modellate su di un medesimo schema.

2) Cfr. Amelung, " *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea* „, n. III della tavola; Collignon-Baumgarten, " *Geschichte der grieck. Plastik* „, II, fig. 168.

3) Watzinger, oper. cit. p. 4, n. 1.

seconda zona, ricordano la movenza caratteristica delle Niobidi), fanno capo al filone asiano.

Da tutto questo risulta all' evidenza che il rilievo di Archelao di Priene è una vera compilazione; e, quel ch' è peggio, compilata maluccio assai: prescindendo dalla zona inferiore con la scena della apoteosi, che presenta una certa organicità, per tutto il resto è riuscita un mosaico slegato e privo di nesso, ove le figure appariscono disposte in modo incongruente e si muovono in modo più incongruente (alcune si muovono e si agitano pure stando sedute). La stessa natura paesistica dello sfondo è resa in una maniera, che non è quella che si avrebbe certamente in un' opera uscita dalle mani di un' artista asiano, quando avesse lavorato nel periodo ellenistico. In conclusione, il rilievo di Archelao di Priene è un lavoro del periodo romano. (1).

*
* *

Finalmente, grazie sempre ai prospetti architettonici e alla decorazione a puntini — per non parlare dello stile — sono indotto a riferire all' epoca romana qualche altro rilievo di carattere paesistico, come quello di Monaco con il conta-

1) Cfr. Brunn, " *Geschichte der griech. Künstler* ", I, p. 572, 584 seg.

dino che va al mercato (1), l'altro del Palazzo dei Conservatori con il peribolo di un tempio (2) e l'altro ancora del Museo Capitolino con l' " Ingresso nel porto „ (3). Ma a questo proposito devo ritornare brevemente sulla questione del paesaggio, intorno alla quale — alla fine del primo capitolo — ho concluso affermando che la supposta divergenza tra le fonti letterarie non esiste, ma che invece la testimonianza di Vitruvio e quella di Plinio si accordano tra di loro.

Non abbiamo quindi ragione alcuna per non prestare fede a quest' ultimo, quando ci informa che un artista dell' età augustea fu il vero creatore del paesaggio (4), considerato specialmente che sono i soggetti di cui ci parlano Plinio e Vitruvio quegli stessi che ritroviamo largamente esemplificati nelle pitture paesistiche, murali, di Roma e della Campania.

Ora a me pare che la controprova, che tali composizioni non rimontino più in là dell'epoca augustea, ci venga dal confronto con i rilievi pittorici ellenistici (asiani): indubbiamente gli incu-

1) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXX. Cfr. Wickhoff - Strong, " *Roman art* „, fig. 15 e p. 39. (Sopra, Capit. II, p. 32, n. 35).

2) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, XLI; cfr. sopra, Capit. II, p. 27, n. 14.

3) Schreiber, " *Hellenist. Reliefb.* „, LXXIX, Cfr. Wickhoff - Strong, op. cit. fig. 17, e p. 39. Cfr. sopra, Capit. II, p. 32, n. 34.

4) Plinio, " *Nat. Hist.* „, XXXV, 116 seg.; cfr. sopra, Capit. I, p. 19 seg.

nabuli del paesaggio vanno cercati, per la maggior parte, in quelle composizioni in rilievo (e nelle composizioni parallele della pittura, che probabilmente non dovevano essere molto differenti dalle loro imitazioni in rilievo); ma poichè, come ritengo di avere sufficientemente assodato, l'apparizione del paesaggio nel rilievo (e conseguentemente nell'arte ellenistica in genere), dovuta soprattutto alla tendenza al verismo delle scuole asiane, è più recente di quanto generalmente si credesse per lo innanzi; e visto che il paesaggio della pittura parietale di Roma e della Campania rappresenta una fase di sviluppo di gran lunga maggiore, rispetto alle composizioni paesistiche dei rilievi; è chiaro che per le composizioni romane e campane bisogna pensare a un'epoca ancora più recente: di maniera che, anche quando non avessimo a nostra disposizione le notizie letterarie che abbiamo, con molta probabilità dovremmo arrivare agli identici risultati, o quasi (1).

Alla eventuale obiezione poi, che la differenza

1) Sullo sviluppo che il paesaggio ebbe in Italia, veggasi lo studio del Rostowzew (" *Pompeianische Landschaften und römische Villen* "), il quale, pur non volendo " keineswegs die Entstehung der ganzen Manier für Italien vindizieren ", riconosce che " die dargestellten Villen tragen unzweideutige Merkmale ihrer italischen Vorbilder ", e che " italische Pflanzen, italisches Kolorit sprechen dafür, dass ein in Italien lebender Künstler die italische Wirklichkeit darstellte " (*Jahrbuch d. Inst.*, XIX, 1904, p. 126).

essenziale tra le composizioni paesistiche in rilievo — tanto le genuine dell'arte asiana, quanto quelle più direttamente inspirate dalla maniera asiana — e le composizioni paesistiche dei dipinti, sia da ricercarsi nelle esigenze tecniche della plastica da una parte e della pittura dall'altra; risponderei che, se mai composizioni paesistiche del genere che vediamo nei dipinti romani fossero esistite sin dal tempo a cui vanno riferiti i rilievi paesistici dell'età ellenistica, gli artisti, autori dei rilievi, — nei limiti del possibile, si intende — avrebbero potuto tradurle o imitarle sin da allora nel marmo, nello stesso modo come nel marmo — e nello stucco — furono tradotte e imitate più tardi, a Roma. Le decorazioni in istucco della Farnesina, infatti, rappresentano lo stesso genere di paesaggio, che è proprio della pittura parietale, e non già quello dei rilievi asiani. Ma che lo stesso genere di paesaggio fosse altresì suscettibile di essere trattato nel marmo, è provato dall'esempio stesso di opere marmoree: ho già fatto un breve accenno a questo riguardo a proposito del rilievo di Paride e Oinone (1); ora posso aggiungere che i tre rilievi testè menzionati del Palazzo dei Conservatori, del Museo Capitolino e della Gliptoteca, appartengono precisamente allo stesso genere di

1) Cfr. sopra, Capit. VII, p. 184 seg.

composizioni plastiche. Riguardo al primo, lo stesso Helbig, per quanto ritenga che — per il motivo soprattutto dell'albero che cresce accanto all'edifizio internando i suoi rami tra le aperture delle finestre — la composizione risponda al solito spirito idillico-romantico dell'arte ellenistica, riconosce in ogni modo che i casi di analogia vanno cercati nella pittura murale, e a titolo di esempio si richiama a un dipinto della Via Appia, ora nella Villa Albani (1). Non meno caratteristico è il caso del rilievo monacense, e non soltanto per il lavoro: a giudicare dalla riproduzione, tutta la composizione dello sfondo ha una lievissima sporgenza; particolare questo, per cui il rilievo della Gliptoteca concorda mirabilmente con le composizioni in istucco, e quindi, ancora più direttamente degli altri, con quelle in pittura. Ma, a parte questa particolarità, anche il rimanente rilievo con l' " Ingresso nel porto „ non è meno dei primi adatto a mostrarci quanta differenza i rilievi paesistici dell'epoca romana presentino rispetto a quelli dell'età ellenistica (2).

---

1) Helbig, " *Führer* „, I², 588. Dipinto, di Villa Albani: Winckelmann, " *Monumenti ant. ined.* „, tav. 208, II, p. 281 segg.; dello stesso, " *Geschichte der Kunst* „, Cap. VII, 3, § 10; Helbig, " *Untersuchungen über die camp. Wandm.* „, p. 99; Woermann, " *Die Landsch. in der Kunst d. alten Völker* „, p. 342; Helbig, " *Führer* „, II², 852.

2) Al rilievo con l' " Ingresso nel porto „ fa riscontro un'altra opera

*
* *

Qualche parola ancora e avrò finito. Ho detto che gli incunabuli del paesaggio romano vanno, per la maggior parte, cercati nelle composizioni dei rilievi paesistici di origine asiana. Ma a questo punto mi si potrebbe osservare: E Alessandria? Nulla deve il paesaggio romano all'influenza alessandrina?

Nulla, proprio nulla, no: non sfugge a me, come a nessun altro può sfuggire, che elementi egizi appariscono, anche abbondanti, in varie pitture murali; nello stesso modo non può sfuggirmi l'esistenza di rappresentazioni del Nilo, eminentemente paesistiche. Con tutto ciò dichiaro che sono lungi dal pensare che Alessandria abbia avuto una vera pittura paesistica, come qualcuno

---

plastica, la cui romanità è fuori di discussione: quello dei due rilievi Rondanini con la rappresentazione dell'isola Tiberina, del serpente di Esculapio, della personificazione del Tevere, ecc. (Fr. v. Duhn, " *Due bassirilievi del palazzo Rondinini* „, in *Röm. Mitth.*, I, 1886, p. 167 segg., tav. IX; cfr. *Bull. d. Inst.*, 1879, p. 7; Matz-Duhn, " *Ant. Bildw. in Rom* „, 3523. Cfr. Wickhoff-Strong, " *Roman art* „, p. 162 e fig. 67; Besnier, " *L'Ile Tibérine dans l'antiquité* „, 87. fascicolo della *Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*, p. 181 segg., fig. 20); ma meglio ancora la rappresentazione quasi analoga del noto medaglione di Antonino Pio (Gruebner, " *Roman Medallions* „, tav. VIII, 3; cfr. v. Duhn, scritto cit. in *Röm. Mitth.*, p. 168; Wickhoff-Strong, l. cit.; Besnier, " *L'Ile Tibérine* „, p. 175 segg., fig. 19).

vorrebbe (1), e che nell' arte alessandrina, nella stessa misura che nell' arte asiana (se non più), debba ricercarsi l' origine del paesaggio romano.

Gli elementi egizi nei quadri paesistici in istucco della Farnesina, come in altre opere in pittura, non rappresentano che delle parziali infiltrazioni della grande corrente egizia, dall' epoca del " secondo stile „ in poi penetrata nel campo dell' arte decorativa; e non significano punto che quei quadri siano delle copie dirette o delle imitazioni di composizioni alessandrine: di fatti quelle opere stesse, che, come il mosaico dell' Aventino, nel Museo delle Terme (2), e il famoso mosaico di Palestrina (3), pretendono di rappresentare paesaggi completi della regione solcata dal Nilo, comprendono, sì, un complesso di elementi, che non possono provenire da altrove che dall' Egitto, ma sono trattate secondo la maniera

1) Cfr. Helbig, " *Untersuch. über die campan. Wandmalerei* „, p. 101, p. 302 seg.; " *Führer* „ II², 1038.

2) Lanciani, in *Bull. dell'Inst.*. 1870, p. 80; De Ruggiero, " *Catalogo del Museo Kircheriano* „, I (Roma, 1878), p. 265 seg., n. 1; E. Liénard, " *Mosaique du Musée Kircher* „, in *Gazette arch.*, VI, 1880, p. 170 seg., tav. 25. Per il Liénard " l' imitation d'un tapis est ici manifeste „. (Cfr. Visconti, *Opere varie*, I, p. 168; e Lumbroso, *Bull. dell'Inst.*, 1875, p. 134 seg.; " *L'Egitto dei Greci e dei Romani*, p. 15 seg.).

3) Sul mosaico di Palestrina, si vegga Lumbroso, " *L'Egitto dei Greci e dei Romani* „, p. 12 segg., ove (a p. 14, nota 4) è raccolta la ricca bibliografia relativa a questo monumento. Cfr. J. Peters-H. Thiersch, " *Painted tombs in the necropolis of Marissa* „, London, 1905, p. 91, nota seconda.

che si può dire occidentale (1). Si confronti il mosaico di Palestrina con le pitture dell' Esquilino, rappresentanti alcune scene dell' Odissea (2), e non si potrà non riconoscere che sì l' uno che la maggior parte delle altre, rivelano nella composizione, sotto più di un aspetto, un' affinità sorprendente: la somiglianza, come osservasi nell' aspetto complessivo del paesaggio, così, particolarmente, non manca nella maniera di rappresentare le alture e di distribuirvi sopra le figure umane o delle bestie, e così nella flora in genere e poi nei motivi degli alberi dai tronchi slanciati e delle piccole piante, sia che crescano a specchio dell'acqua o si abbarbichino sui ciglioni delle rocce. Le navi e le barche sono spesso dello stesso tipo. Nel mosaico di Palestrina ritorna il

1) Il Maspero (" *Les peintures des tombeaux égyptiens et la mosaïque de Palestrine* ", in *Gazette arch.*, V, 1879, p. 77 segg.) osserva che, qualora si facesse lo spoglio di qualcuno dei volumi dello Champollion o del Lepsius, si resterebbe sorpresi dalla somiglianza, che il mosaico di Palestrina presenta con certi quadri dipinti, o incisi, nelle tombe egizie. Ma, pur ritenendo che il mosaico di Palestrina non sia " une oeuvre originale due à la fantaisie d'un artiste gréco-romain "; ma che sia invece l'interpretazione, fatta " par un artiste gréco-romain, d'oeuvres égyptiennes remontant aux anciennes époques "; riconosce tuttavia che " le dessin et la composition de chaque scène particulière sont conçus dans l'esprit des peintres d'Occident " (p. 83 seg.).

2) Woermann, " *Die antiken Odyssee-Landschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom* ", München, 1876; cfr. dello stesso "*Die Landsch. in der Kunst der alten Völker* ", p. 322 segg.; e lo stesso Woermann, presso Woltmann, " *Geschichte der Malerei* ", I, p. 114 seg.